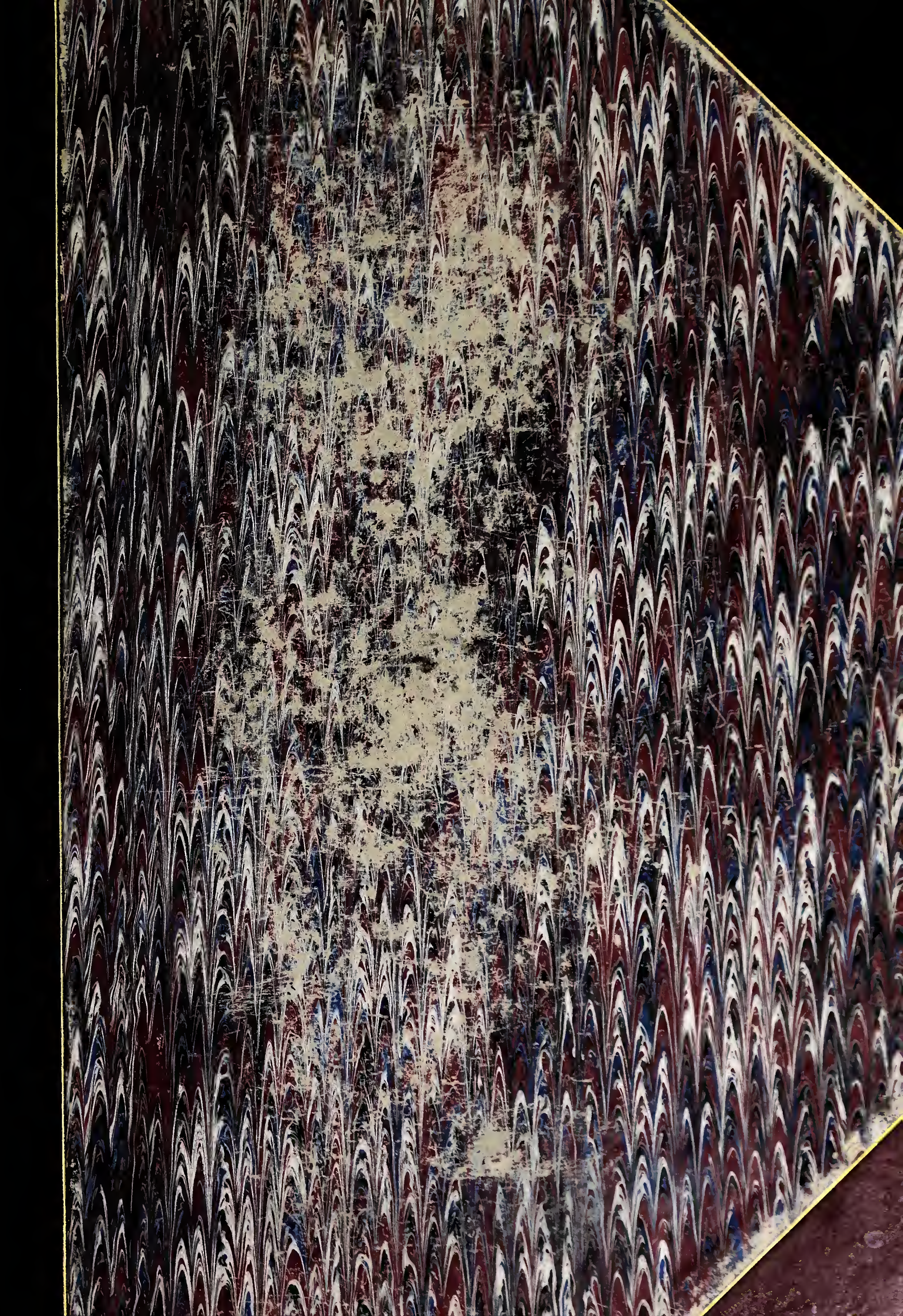


HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
RUE GARANCIÈRE, 8.

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE
ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE.

TOME SECOND.



PARIS
LIBRAIRIE DE A. MOREL ET Cie
RUE BONAPARTE, 13.

MDCCCLXIV



HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE

ET

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

ORFÉVRERIE.

CHAPITRE II.

L'ORFÉVRERIE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

§ Ier.

DE CONSTANTIN A JUSTINIEN (527).

I.

Sous Constantin.

Lorsque Constantin voulut faire de Byzance la rivale de Rome, il ne se contenta pas d'y élever de splendides monuments, il appela dans la nouvelle capitale les

artistes les plus habiles en tout genre, afin de procurer aux riches habitants qu'il y attirait toutes les jouissances d'une grande existence. Bientôt, en effet, les arts de luxe prirent dans cette ville un immense développement; les orfévres surtout s'y multiplièrent, et ce fut désormais à Constantinople que se fabriquèrent, même pour l'Occident, les plus belles œuvres de l'orfévrerie.

Nous n'avons malheureusement pas pour l'Orient un livre comme le *Liber pontificalis*, qui nous donne, règne par règne, l'inventaire de toutes les richesses en orfévrerie que les empereurs de Constantinople firent fabriquer pour leurs palais et pour les églises, et il faut nous contenter des rares documents que nous rencontrons dans les historiens.

On a vu que Constantin, avant de quitter Rome, avait doté les églises de pièces d'orfévrerie d'un très-grand prix. Il ne fut pas moins libéral envers les basiliques qu'il fit construire, en grand nombre, à Constantinople et dans les principales villes de l'Orient [1]. De toutes les églises qui s'élevèrent à Constantinople, ce fut celle qu'il consacra aux saints Apôtres où il déploya le plus de magnificence : le chœur était tout entouré de bas-reliefs de bronze damasquiné d'or [2]. L'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, et celles de Bethléhem, d'Antioche et de Nicomédie, reçurent entre autres des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent rehaussées de pierres précieuses d'un prix inestimable [3].

(1) Eusebii Pamphili *De vita imp. Constantini*, lib. I, cap. xlii; Parisiis, 1659, p. 49.

(2) *Idem*, lib. IV, cap. lviii, p. 555.

(3) *Idem*, lib. III, cap. xxxviii, xl, xliii et l.

Ce ne fut pas seulement dans la confection des vases sacrés que les orfévres trouvèrent à exercer leur talent. Constantin avait fait placer au milieu du plafond dans le principal salon du palais impérial une grande croix d'or [1] enrichie de pierres précieuses. Nous avons dit plus haut [2] qu'il avait élevé dans le Philadelphion, sur une colonne de porphyre, une croix dorée enrichie de pierres fines et de verre coloré. Il avait aussi fait placer une autre croix d'or dans la partie nord du Forum [3]. Ce fut encore à des orfévres que Constantin confia la confection du Labarum, cet étendard qui reproduisait la croix qu'il avait vue d'abord dans le ciel, et ensuite en songe durant la nuit qui suivit la première apparition. Eusèbe, qui rapporte ces visions de Constantin comme les tenant de l'empereur lui-même, nous a laissé la description du Labarum : c'était une hampe, avec une traverse dans le haut, entièrement recouverte de lames d'or. Une couronne d'or, enrichie de pierreries et portant le monogramme du Christ (un X croisé par un P), s'élevait au-dessus de la traverse; au-dessous flottait un voile de pourpre, de forme carrée, couvert de perles fines; plus bas on voyait les bustes d'or de l'empereur et de ses enfants [4].

(1) Eusebii Pamphili *De vita imp. Constantini*, lib. III, cap. xlix.

(2) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. III, tome I, p. 487.

(3) Codinus, *De signis;* Bonnæ, 1848, p. 29.

(4) Eusebii *De vita imp. Constantini*, lib. I, cap. xxxi. L'histoire place la vision de Constantin et la confection du Labarum bien antérieurement à la reconstruction de Byzance; mais comme Constantin avait fait faire plusieurs étendards sur le même modèle, pour être portés à la tête de toutes ses armées, il y a lieu de croire que le Labarum si riche qu'Eusèbe avait vu à Constantinople et dont il donne la description avait été fait dans cette ville.

II.

Sous les successeurs de Constantin jusqu'au règne de Justin Ier.

L'orfévrerie eut encore une grande part à la pompe des funérailles de Constantin. Son corps, placé dans un cercueil d'or, fut porté à Constantinople et déposé dans le salon principal du palais sur une estrade élevée qui était entourée d'une grande quantité de candélabres d'or; il était revêtu de la pourpre; sa tête était ceinte d'un diadème composé de pierres fines et de perles (1), ornement dont Constantin avait été le premier des empereurs à faire usage (2).

Constance hérita du goût de son père pour l'orfévrerie. On a vu plus haut (3) qu'il était entré à Rome sur un char enrichi d'or et de pierreries; mais il sut imiter aussi Constantin dans ses libéralités envers les temples consacrés au Seigneur. La grande église édifiée à Constantinople en l'honneur de la Sagesse divine, sous le vocable de Sainte-Sophie, n'avait pu être terminée du vivant de Constantin, qui en avait jeté les fondements; en 360, lors de la dédicace de ce temple, Constance y déposa pour le service de l'autel une immense quantité de vases d'or et d'argent, et des étoffes tissues d'or et enrichies de pierres précieuses (4).

L'orfévrerie artistique se signala par quelques grands ouvrages sous Théodose le Grand. On doit citer entre

(1) Eusebii *De vita imp. Constantini,* lib. IV, cap. LXVI. — Julii Pollucis *Historia physica;* Monachii et Lipsiæ, 1792, p. 317.

(2) *Chronicon Pascale,* ad ann. 328; Bonnæ, 1832, p. 328.

(3) Voyez tome I, p. 399.

(4) *Chronicon Pascale*, ad ann. 360.

autres sa statue d'argent qui s'élevait dans le forum du Taureau [1]. A l'exemple de ses prédécesseurs, ce prince, dont la piété était vive et sincère, enrichit les églises de dons d'orfévrerie considérables.

Mais le goût pour l'orfévrerie devint bientôt une passion générale; la fabrication des vases sacrés pour les nouveaux temples cessa d'être l'objet principal des productions de cet art, et dès le règne d'Arcadius (395 † 408) le luxe ne connut plus de bornes. Les empereurs furent les premiers à donner l'exemple. Au diadème de pierres précieuses et de perles qu'avait pris Constantin, ils ajoutèrent de petites chaînes de pierreries et de perles, qui de la couronne pendaient sur les joues auprès des oreilles [2]. Leur robe de soie brochée d'or était recouverte d'une chlamyde de pourpre dont le tablion [3] était composé d'ornements d'or rehaussés de pierres fines et de perles. Leur trône était d'or massif. L'or brillait sur les armes et sur les habits de leurs principaux officiers. Leurs chars et les harnais de leurs chevaux étaient enrichis d'or et de pierres précieuses. Les consuls et les grands officiers de la couronne suivirent l'exemple du prince, et déployèrent un luxe inouï dans leurs vête-

(1) Anonymi *De antiq. Constant.*, ap. Banduri, *Imp. orient.*, lib. I et V. — Codinus, *De signis;* Bonnæ, p. 42.

(2) Ces bandelettes reçurent le nom de cataséista, καταϭειϭτά, Const. imp., *De cerimoniis*, lib. I, p. 582, et lib. II, p. 688, et plus tard, celui de séia, ϭεῖα, dans la coiffure du despote et du grand domestique, Codinus, *De officiis;* Bonnæ, p. 13, 17 et 222.

(3) Le tablion était une pièce en forme de quadrilatère, qui était tissée ou rapportée sur les deux côtés de la chlamyde à la hauteur de la poitrine. Ce tablion, exécuté soit en étoffe, soit en orfévrerie, reproduisait souvent des figures. Celle de l'empereur se montrait ordinairement sur le tablion des chlamydes et des tuniques de ses grands officiers.

ments et dans leurs équipages. Leurs palais rivalisèrent de magnificence avec les églises; une prodigieuse quantité de vases d'or et d'argent décora leurs fastueuses demeures. L'or, l'argent, l'ivoire devinrent la matière des lits et des meubles. Les femmes des grands seigneurs dépassèrent dans leur parure et dans leurs bijoux tout ce qui s'était fait jusqu'alors [1]. Saint Jean Chrysostome, qui occupait alors le siége de Constantinople, s'éleva bien souvent contre ce débordement : « Toute » notre admiration est aujourd'hui réservée pour les » orfévres et pour les tisserands, » s'écriait-il dans sa chaire, en tonnant contre l'orgueil et le luxe des grands [2].

Peu après, la dédicace d'une statue d'argent de l'impératrice Eudoxie, femme d'Arcadius, élevée sur une colonne de porphyre dans le forum Augustéon, fut l'occasion de danses et de divertissements dont le bruit retentissait dans l'église [3]. Saint Chrysostome ne put retenir son indignation, et éleva ses censures jusqu'à l'impératrice. Celle-ci poursuivit de sa vengeance le saint prélat, qui paya de sa vie, après un dur exil, la liberté de ses paroles. Une autre statue colossale d'Eudoxie et celles de ses trois filles, toutes d'argent, s'élevaient en-

(1) Montfaucon, *Mémoires de l'Acad. des inscript. et belles-lettres*, t. XIII, p. 474.

(2) S. Chrysost., *In Joan. homil.*, 69, alias 68.

(3) Le forum Augustéon était une vaste place qui renfermait plusieurs édifices et était décorée d'un grand nombre de statues. Elle s'étendait entre le flanc méridional de Sainte-Sophie et le mur septentrional du palais, où se trouvait l'entrée principale par le vestibule de la Chalcé. Le bruit qui se faisait dans l'Augustéon devait troubler les offices dans l'église. J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*; Paris, 1861.

core à Constantinople [1]. Parmi les pièces d'orfévrerie artistique de cette époque, la plus importante était certainement cette statue d'argent, du poids de sept mille quatre cents livres, qu'Arcadius avait élevée dans l'Augustéon à son père Théodose le Grand [2].

On comprend que le goût du luxe avait dû multiplier les orfévres à Constantinople. Sozomène, écrivain contemporain, constate en effet qu'en 400, au moment où Gaïnas, général des Goths au service de l'empereur, voulut piller la ville, les boutiques des orfévres étaient remplies de très-grandes richesses qu'ils étaient dans l'usage d'exposer aux yeux du public, comme le font les orfévres de nos jours [3].

Pulchérie, fille d'Arcadius, ayant été chargée de la tutelle de son jeune frère Théodose II et du gouvernement de l'empire, bien qu'elle n'eût encore que quinze ans (414), avait fait vœu de virginité, afin de se consacrer entièrement au service de l'État. Désirant que sa résolution irrévocable fût consacrée par un monument public, elle suivit le goût de son temps et chargea un orfévre de l'exécuter. C'était un autel d'or d'un travail admirable et rehaussé de pierres précieuses. Une inscription, gravée sur la face antérieure, rappelait et son vœu et le don qu'elle avait fait de cette magnifique pièce d'orfévrerie à l'église Sainte-Sophie [4].

Théodose II, qui cultivait les arts, leur accorda une haute protection. Les auteurs anciens font mention de

(1) THEODOSII LECT. *Tract. de mul.*, apud BANDURI, *Antiquit. Constant.*, lib. V, p. 89.

(2) JOH. ZONARÆ *Compendium hist.;* Basileæ, 1557, t. III, p. 52.

(3) SOZOMENI *Hist. eccles.*, lib. VIII, cap. IV; Parisiis, 1686, p. 616.

(4) *Idem*, lib. IX, cap. I, p. 646.

quelques belles pièces d'orfévrerie artistique qui furent faites sous son règne : nous rappelons ici la statue de ce prince, d'or pur, que le préfet du prétoire Aurélius fit élever dans l'enceinte du sénat, avec les bustes d'Honorius et de Pulchérie (1). Les auteurs citent encore comme un très-bel ouvrage une grande croix d'or parsemée de pierres précieuses, que Théodose avait envoyée à Jérusalem pour être élevée sur l'emplacement du Calvaire (2).

Pulchérie, devenue impératrice à la mort de son frère Théodose (450), construisit plusieurs églises à Constantinople, et les enrichit de vases sacrés d'un très-grand prix (3).

Au commencement du sixième siècle, l'orfévrerie était toujours la première industrie de Constantinople. Les présents que les empereurs envoyaient aux papes et aux autres souverains se composaient toujours, en effet, de ses plus riches productions. C'est ainsi que Justin Ier (518 † 527) envoya au pape saint Hormisdas, pour être déposés sur l'autel de saint Pierre, une quantité considérable d'objets d'or et d'argent. Parmi les principaux que mentionne le *Liber pontificalis*, on doit remarquer un évangéliaire dont la couverture d'or était chargée de pierres précieuses; une patène d'or, enrichie d'hyacinthes, pesant vingt livres; un grand vase d'or, entouré de la couronne impériale, pesant huit livres, et une lampe d'or émaillé (4).

(1) *Chronicon Pascale,* ad ann. 415; Bonnæ, 1832, p. 573.

(2) Theophanis *Chronographia,* ad ann. 420; Bonnæ, 1839, p. 133.

(3) Zonaræ *Compendium historiarum;* Basileæ, 1557, p. 38; — Codinus, *De ædificiis;* Bonnæ, 1848, p. 72.

(4) *Liber pontificalis*, t. I, p. 187.

§ II.

DE JUSTINIEN (527) A THÉOPHILE (829).

I

Sous Justinien. — Basilique de Sainte-Sophie.

Justinien en succédant à son oncle Justin trouva dans le trésor impérial, au dire des historiens, plus de trois cent mille livres pesant d'or, que l'empereur Anastase avait amassées, et que Justin avait su ménager. Il put donc se livrer facilement à son goût pour la construction des édifices et pour les arts de luxe; aussi il ne cessa pas, durant un long règne, de construire des villes, des palais et des églises. Tous les arts furent appelés à enrichir ces bâtiments de splendides décorations.

L'orfévrerie eut une grande part dans le mouvement artistique de cette brillante époque; il fallut bien fournir un riche mobilier à tous ces palais, à toutes ces églises nouvellement édifiés. Ce fut surtout dans l'église Sainte-Sophie que cet art eut à déployer toute sa magnificence.

La grande basilique fondée par Constantin avait été incendiée lors de l'émeute qui s'éleva à Constantinople à l'occasion de l'exil de saint Jean Chrysostome; relevée par Théodose le Jeune, elle fut de nouveau réduite en cendres, en 532, dans la furieuse sédition des Victoriats, qui faillit coûter à Justinien la couronne et la vie. L'empereur entreprit aussitôt de rebâtir cette église, non pas dans le genre des anciennes basiliques romaines, qui avait été adopté par Constantin et Théodose, mais dans un style nouveau, avec des voûtes qui devaient la

mettre à l'abri du feu. Il n'épargna rien pour en faire le plus bel édifice de l'univers. Il rassembla de toutes les parties de l'empire les matériaux les plus précieux et les meilleurs ouvriers. Anthémius de Tralles et Isidore de Milet, les plus habiles architectes de ce temps-là, furent par lui choisis pour diriger les travaux [1]. La description de ce temple célèbre n'appartient pas aux sujets que nous traitons; nous devons seulement faire connaître en quelques mots sa distribution intérieure, afin qu'on puisse mieux comprendre ce que nous aurons à dire des décorations en orfévrerie, en marbre et en mosaïque dont il fut embelli [2].

En avant du temple est l'atrium, cour de forme rectangulaire environnée de trois côtés par des portiques ouverts, et fermée du côté du temple par un premier vestibule, l'exonarthex, dans lequel on pénètre par cinq portes. De ce premier vestibule on entre dans un second vestibule, le narthex, voûté en berceau. Ces deux vestibules s'étendent sur toute la largeur de l'église, dans laquelle on entre par neuf portes, dont trois donnent accès à la nef et trois à chacun des bas côtés. Si l'on en excepte l'abside orientale, dont nous parlerons plus loin, l'église est renfermée dans un espace rectangulaire de soixante-dix-sept mètres de longueur sur soixante et onze

(1) Pauli Silentiarii *Descriptio S. Sophiæ*, v. 268 et 552; Bonnæ, 1837. — Procopius, *De ædificiis*, lib. I, cap. i; Bonnæ, 1838, p. 174.

(2) On trouvera le plan de cet édifice et de bonnes descriptions dans Du Cange, *Constantinopolis christiana*, lib. III; — Banduri, *Imperium orientale*, lib. IV, t. I, p. 64, et t. II, p. 744; Parisiis, 1711, et Bonnæ, 1837, p. 157; — M. Batissier, *Histoire de l'art monumental*; Paris, 1860, p. 395; — M. W. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*; Berlin, 1854, p. 15 et pl. VI à XXXII; — M. J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, chap. II, § I.

mètres soixante-dix centimètres de largeur, y compris l'épaisseur des murs. L'intérieur est divisé en une partie centrale, la nef, et deux parties latérales. Au centre de l'édifice s'élève une coupole de trente et un mètres de diamètre inscrite dans un carré. Elle s'appuie sur quatre grands arcs d'une ouverture égale à son diamètre, lesquels reposent sur quatre gros piliers. D'immenses encorbellements triangulaires, qui ont reçu le nom de pendentifs, se projettent sur le vide, remplissent l'espace entre les grands arcs et viennent saisir la coupole. Sur les deux arcs perpendiculaires à la nef, l'arc oriental et l'arc occidental, s'appuient deux demi-coupoles couvrant des parties hémisphériques qui prolongent la partie centrale de l'église à l'orient et à l'occident, en lui donnant ainsi une forme ovoïde. Au contraire, au nord et au midi de la grande coupole, les grands arcs sont fermés par un mur plein soutenu par des colonnades.

Autour de l'hémicycle, que recouvre la grande demi-coupole orientale, s'ouvrent trois absides : au centre, l'abside principale qui se prolonge à l'orient et se termine par une voûte en cul-de-four, et deux absides secondaires à droite et à gauche de l'abside principale. Le fond des deux absides secondaires est ouvert sur les bas côtés, et leur voûte est soutenue dans cette partie par deux colonnes. Le pourtour de l'hémicycle occidental est pénétré de la même manière, mais l'arcade centrale n'est pas terminée en cul-de-four; la voûte se prolonge jusqu'au mur de face, dans lequel sont percées les trois portes d'où l'on sort dans le narthex. Les parties latérales, ou bas côtés, ne s'élèvent pas au delà de la naissance des grands arcs; elles sont divisées en deux

étages qui portaient l'un et l'autre le nom de catéchumènes [(1)]; de là venait que la partie du narthex qui précédait les bas côtés s'appelait les catéchumènes du narthex [(2)]. L'étage supérieur, qui recevait encore le nom de gynécée [(3)], s'étend au-dessus du narthex, ce qui relie entre elles les deux parties latérales supérieures. Les voûtes sont soutenues par les quatre piliers de la grande coupole, par les quatre autres piliers qui avec les premiers reçoivent la retombée des arcs ouverts dans les deux hémicycles, et par quarante colonnes. On compte soixante colonnes dans l'étage supérieur, qui était occupé en grande partie par le gynécée, où se tenaient les femmes; c'est au total cent colonnes de porphyre ou de marbres précieux dont l'église est enrichie à l'intérieur. Quarante fenêtres sont pratiquées à la base de la grande coupole; d'autres fenêtres, en grand nombre, sont ouvertes dans les murs qui remplissent les grands arcs du nord et du midi, dans les demi-coupoles et dans les absides. Tous les murs à l'intérieur sont couverts de marbres précieux, et les voûtes revêtues de mosaïques aux brillantes couleurs.

C'est ce temple, déjà si magnifique par ses colonnes, par ses marbres et par ses mosaïques, que Justinien voulut encore enrichir non-seulement de vases sacrés d'or et d'argent, mais de dispositions architecturales en orfévrerie.

Dans la partie circulaire au-dessous de la grande coupole (le naos), entre le point milieu de l'édifice et l'hé-

(1) Du Cange, *Const. christ.*, lib. III, § 38; Paris., p. 33.
(2) *De cer. aul. Byz.*, lib. I, cap. x, § 7; Bonnæ, p. 80.
(3) Du Cange, *Const. christ.*, lib. III, § 42.

micycle oriental (la solea), s'élevait l'ambon [1], qui était construit avec les marbres les plus rares, enrichis de pierres précieuses et d'ornements d'or émaillé [2]. Cette tribune, assez vaste pour permettre d'y faire le sacre des empereurs [3], était ombragée par un dôme revêtu de plaques d'or rehaussées de pierreries; une grande croix d'or, ornée de rubis et de perles rondes, complétait la décoration [4]. Cette magnifique construction fut écrasée sous les décombres de la grande coupole, dont la partie orientale s'écroula à la suite d'un tremblement de terre, dans la trente-deuxième année du règne de Justinien. La coupole ayant été réédifiée, l'ambon fut également reconstruit, mais d'une façon moins splendide. De beaux marbres, enrichis d'ornements d'argent, furent seulement employés dans cette reconstruction [5].

Après avoir traversé la solea, on arrivait à l'entrée de l'abside principale, renfermant le sanctuaire, qui recevait des Grecs le nom de béma. C'est dans ce lieu saint, dont l'accès n'était permis qu'aux prêtres, que l'orfévrerie déployait toute sa magnificence.

Le béma était séparé de la solea par une clôture [6] composée d'un soubassement qui portait douze colonnes

(1) Pauli Silentiarii *Descriptio ambonis*, v. 50; Bonnæ, 1837, p. 50.

(2) Codinus, *De structura templi S. Sophiæ*; Paris., p. 70; Bonnæ, 1843, p. 142.

(3) Codinus, *De officialibus palatii Const.*; Bonnæ, 1839, p. 89.

(4) Anonymi *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 75.

(5) Codinus, *De struct. S. Sophiæ*; Parisiis, p. 72; Bonnæ, p. 44.

(6) Paul le Silenciaire donne à la clôture du béma le nom de ἕρκος, Sozomène, celui de δρύφακτα, mais le nom qui prévalut plus tard fut celui de κιγκλίδες, employé par Constantin Porphyrogénète dans la description qu'il donne de la Nouvelle-Basilique, bâtie par l'empereur Basile. Les Latins appelaient la clôture du sanctuaire du nom de cancelli.

surmontées d'une architrave. Le tout était d'argent. Dans des médaillons elliptiques creusés sur les colonnes, on voyait les images du Christ, de la Vierge et celles d'une foule d'anges inclinant la tête, et encore celles des apôtres et des prophètes qui avaient prédit la venue du Messie. Ces figures étaient rendues par une fine gravure [1]. Sur le soubassement, on avait aussi gravé le monogramme de Justinien, celui de l'impératrice Théodora et des boucliers orbiculaires qui renfermaient l'image de la croix. Trois portes étaient ouvertes dans cette clôture [2].

L'autel, auquel on montait par quelques degrés revêtus d'or, s'élevait au milieu du béma [3]. Le dessous n'était pas plein ; la sainte table, dont la surface était toute d'or et enrichie de pierres fines et d'émaux, reposait sur des colonnes d'or ornées de pierreries, et le sol sur lequel les colonnes s'appuyaient était également recouvert de plaques du même métal [4].

Un magnifique ciborium s'étendait au-dessus de l'autel et de ses degrés. Paul le Silenciaire, poëte contemporain [5], et l'auteur anonyme qui a décrit les monu-

(1) PAULI SILENTIARII *Descript. S. Sophiæ;* Parisiis, IIª pars, v. 265 ; Bonnæ, 1837, v. 682, p. 34.

(2) *Idem*, v. 712 et seq.

(3) CODINUS, ap. DU CANGE, *Constant. christ.*, lib. III, § 54 ; Parisiis, 1711, p. 49.

(4) PAULI SILENTIARII *Descript. S. Sophiæ;* Paris., IIª pars, v. 335 ; Bonnæ, v. 752, p. 36. — ANONYMI *Ant. Const.*, lib. IV, ap. BANDURI, *Imp. orient.*, t. I, p. 74. — M. J. LABARTE, *Recherches sur la peinture en émail;* Paris, 1846, p. 102. Voyez aussi au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art. III.

(5) PAULI SILENT. *Descript. S. Sophiæ ;* Paris., IIª pars, v. 335 ; Bonnæ, v. 720, p. 35.

ments de Constantinople au onzième siècle [1], en ont laissé des descriptions assez détaillées pour qu'on puisse se les représenter parfaitement. Quatre colonnes d'argent doré d'une grande élévation portaient quatre arcades qui soutenaient un dôme à huit pans de forme triangulaire. Un cordon noueux [2], qui se déroulait en suivant la courbure des arcades, serpentait à la base des pans du dôme et se redressait sur leurs arêtes jusqu'au faite. Ce dôme d'argent rehaussé d'ornements niellés [3] se terminait, comme on le voit, d'une façon aiguë : c'était une espèce de pyramide ; il portait à son sommet une sorte de coupe dont les bords recourbés étaient découpés sous la forme de fleurs de lis ; cette coupe recevait un globe, image de la sphère céleste. Une grande croix d'or, enrichie des pierres précieuses les plus rares, s'élevait au-dessus du globe et dominait tout l'édifice. Huit candélabres d'argent, placés à la base du dôme, au point où les différents pans s'unissaient l'un à l'autre, complétaient la décoration ; simples motifs d'ornementation, ils n'étaient pas destinés à porter des lumières.

Paul le Silenciaire et l'Anonyme écrivaient tous deux en présence du ciborium, qui existait encore au onzième siècle tel qu'il avait été édifié par Justinien ; ils sont

(1) *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. Banduri, *Imp. orient.*, t. I, p. 74.

(2) Le Silenciaire désigne d'abord cet ornement (v. 731) par le mot ῥάχις, qui signifie épine du dos, échine, et par extension le dos d'une feuille, et plus bas (v. 739) par ἄκανθα, qu'on traduit par épine, plante épineuse, chardon, arête de poisson. L'ornement d'argent ainsi désigné qui couvrait la ligne de jonction des pans avec les arcades, devait être une sorte de cordon noueux ou de torsade.

(3) Ἀργυροέγκαυστον, dit l'Anonyme.

d'accord sur la description de la partie architecturale, mais ils diffèrent sur la nature des matières dont les diverses parties étaient faites. Le Silenciaire dit que les colonnes, le dôme, le globe et les lis étaient d'argent; d'après l'Anonyme, les colonnes étaient d'argent doré, le dôme, d'argent niellé, le globe et les lis, d'or. Il nous semble qu'on peut concilier les deux récits. Le Silenciaire, qui avait assisté à la construction de Sainte-Sophie et de son ciborium, devait savoir pertinemment que la matière employée était de l'argent; mais, écrivant en vers, il a pu négliger quelques détails, comme la dorure et les nielles dont l'argent avait été décoré. L'Anonyme n'aurait pu, de son côté, décrire comme étant d'argent doré des colonnes qui n'auraient été qu'en argent blanc, alors que ces colonnes étaient sous les yeux de ses concitoyens, qui allaient lire son livre. Quant au dôme, qui laissait voir le fond d'argent rehaussé seulement de nielle, l'Anonyme ne pouvait être induit en erreur. Mais il n'en était pas de même des lis et de la sphère placés à une très-grande élévation; comme la dorure n'avait eu à souffrir d'aucun contact, elle devait être parfaitement conservée et simulait l'or; il s'en sera rapporté à l'apparence ou plutôt au dire des gardiens du temple, qui ne demandaient pas mieux probablement que d'amplifier la valeur des objets confiés à leur garde.

Codin, qui a donné, après l'Anonyme, la description de Sainte-Sophie, dit aussi que les colonnes étaient d'argent doré, le globe et les lis d'or [1]. La sainte table élevée par Justinien n'existait plus au quinzième siècle,

[1] Codinus, *De structura templi S. Sophiæ;* Bonnæ, 1843, p. 142.

époque à laquelle vivait Codin ; elle avait été brisée en morceaux par les soldats croisés français et vénitiens qui étaient entrés les premiers dans la grande église ; mais le ciborium, construction solide, n'avait pu être démoli avant que les chefs de la croisade eussent mis fin à cet ignoble pillage, et il est probable qu'il existait encore du temps de Codin, qui a dû le voir. On peut donc regarder comme constant que les colonnes, les lis, la sphère et les candélabres étaient d'argent doré, et le dôme d'argent blanc, rendu plus éclatant par une ornementation en nielles.

II.

De la niellure par les orfévres byzantins.

C'est ainsi que nous croyons devoir traduire le mot ἀργυροέγκαυστον, qu'emploie l'Anonyme pour exprimer tout à la fois et la matière dont on s'était servi pour faire le dôme du ciborium et l'ornementation dont cette matière avait été embellie. Nous devons justifier cette interprétation.

Ce mot est composé du substantif ἄργυρος, argent, et de l'adjectif ἐγκαυστός, qui qualifie la manière d'être de ce métal. Ce qualificatif, qui répond au substantif ἔγκαυσις, a donc pour objet d'exprimer que l'argent était décoré avec de l'encausis. Ce mot, fort ancien dans la langue grecque, a reçu plusieurs acceptions : il signifie inflammation intérieure, feu, chaleur, empreinte, peinture faite à l'aide du feu. Cette dernière interprétation est celle qui convient à notre sujet ; et lorsqu'il s'agit d'une peinture sur or ou sur argent, les seuls genres qu'on puisse admettre sont la peinture en émail et la niellure. Or nous avons établi dans nos *Recherches sur*

la peinture en émail [1] que les Grecs se servaient des substantifs ἤλεκτρον et χύμευσις, et des qualificatifs ἠλέκτρινος et χυμευτός, lorsqu'il s'agissait de peinture en émail; le substantif ἔγκαυσις ne peut donc s'appliquer qu'aux nielles.

La niellure consiste, comme on sait, à graver des ornements ou des figures sur un fond d'argent ou d'or, et à faire ensuite pénétrer par la fusion, dans les intailles tracées par le burin, une matière noire composée d'argent, de cuivre, de plomb et de soufre [2].

Le nom d'ἔγκαυσις, donné par les Byzantins aux nielles, était donc parfaitement logique. Ce mot, en effet, est composé de la préposition ἐν, sur, et du substantif καῦσις, qui signifie l'action de brûler. Or, dans la pratique, le mélange de couleur noire, qui doit pénétrer dans les traits du dessin et y adhérer, après avoir été pulvérisé et répandu sur la plaque de métal, est mis en fusion sur cette même plaque par l'action du feu auquel elle est exposée. Le mot composé encausis exprimait donc autant que possible le procédé mis en œuvre dans cette sorte de peinture [3].

(1) Paris, 1856, § III, art. III, p. 112. Voyez ci-après le titre de l'Émaillerie, chap. I, § III.

(2) L'Académie française n'a admis le mot nielle avec cette acception que depuis peu de temps. D'après la sixième édition du Dictionnaire de l'Académie, nielle au masculin signifie les ornements ou figures que l'on grave en creux sur un ouvrage d'orfévrerie, et dont les traits sont remplis d'émail noir. Le *Complément du Dictionnaire* (Paris, 1836) admet nielle au féminin pour signifier cette composition noire elle-même, et encore l'empreinte en soufre ou sur papier tirée de la planche de métal. Il admet niellure pour art de nieller.

(3) Le moine Théophile a décrit les procédés de la niellure tels que nous venons de les rapporter dans sa *Divers. artium schedula,* livre III, chap. xxvi, xxvii et xxviii; édition de M. de l'Escalopier, p. 151 et suiv.

Une phrase de Jean Damascène, rapportée par Reiske dans son Commentaire sur le livre des *Cérémonies de la cour de Byzance,* vient au surplus démontrer par ses termes que l'encausis n'était autre chose que l'ornementation en nielles appliquée au métal. « Touchez et » voyez, dit Jean Damascène, sa grande patène, dans » laquelle le repas mystique du Christ et des douze » apôtres est exprimé par une gravure en intaille, avec » un beau travail en encausis [1]. » L'auteur se sert du verbe ἐγκολάπτω, qui signifie graver en intaille, et il indique que cette gravure du métal était unie à l'encausis, ἐγκαυστικοῖς; il est impossible de mieux indiquer le procédé d'exécution des nielles. En effet, les intailles qui ont tracé le dessin sont remplies par la matière noire mise en fusion sur le métal.

Reiske, très-savant helléniste, mais qui sans doute avait peu étudié les procédés d'exécution des différents arts, pensait que l'encausis était la même chose que la chymeusis. La description donnée par Jean Damascène prouverait déjà le contraire; car, chez les Byzantins, l'émail n'était pas incrusté dans des cavités creusées par le burin sur une plaque de métal, mais bien disposé dans une petite caisse où les traits du dessin étaient rendus par des bandelettes de métal rapportées [2]. Au surplus, les deux mots se trouvent rapprochés l'un de

(1) Ψηλάφησον καὶ ἴδε τὸν μέγιστον αὐτοῦ δίσκον, εἰς ὅνπερ ἐγκαυστικοῖς καλλιεργήμασιν ὁ μυστικὸς τοῦ Χριστοῦ δεῖπνος μετὰ τῶν δώδεκα ἀποστόλων ἐγκεκόλαπτο. Reiskii *Comment. ad Constant. Porphyr. De cerim. aulæ Byzant.;* Bonnæ, 1830, t. II, p. 205.

(2) J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail;* Paris, 1856, p. 3. Voyez ci-après, au titre de l'Émaillerie, chap. I, § I et § III, art. II.

l'autre dans la description du tombeau de l'empereur Zimiscès [1], qui était tout d'or et décoré, dit l'Anonyme, avec de la chymeusis et de l'encausis fondues dans l'or. Le rapprochement des deux mots démontre assez que les matières qu'ils expriment étaient différentes. Constantin Porphyrogénète, dans la description qu'il donne de l'oratoire du Sauveur édifié par l'empereur Basile, se sert aussi, à peu près dans la même phrase, des deux expressions. « Le sol, dit-il, était recouvert d'une épaisse feuille d'argent enrichie d'encausis [2]; et un peu plus loin, lorsqu'il décrit l'architrave d'or qui surmontait les colonnes de la clôture du sanctuaire, il explique qu'on y voyait en beaucoup d'endroits l'image de Notre-Seigneur exécutée en chymeusis [3]. » Les applications diverses données à ces deux matières dans cet oratoire prouvent encore qu'elles ne sont pas identiques. Des émaux cloisonnés, si fragiles de leur nature, disposés dans le métal qui couvrait le sol, auraient été brisés immédiatement sous les pieds des prêtres qui faisaient le service de l'autel; aussi la chymeusis est-elle employée à reproduire sur une architrave, à une certaine élévation, la figure du Christ. La nielle, au contraire, incrustée dans les fines intailles d'une gravure exécutée sur l'argent qui couvrait le sol, n'avait rien à souffrir.

Nous croyons donc qu'on peut, sans crainte de se tromper, traduire par nielle le mot ἔγκαυσις, chaque fois qu'on le rencontre dans les auteurs comme désignant

(1) Anonymi *Antiq. Const.;* Ms., Bibl. imp., nº 1788, fol. 9.

(2) Ἐξ ἀργύρου σφυρηλάτου καὶ στιβαροῦ μετὰ ἐγκαύσεως. *De vita Basilii imp.;* Bonnæ, 1838, p. 330.

(3) Μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. *Idem*, p. 331.

une ornementation dont l'or ou l'argent seraient décorés.

Cette dissertation nous a éloignés de notre sujet. Reprenons la description de l'orfévrerie du béma de Sainte-Sophie.

III.

Orfévrerie de Sainte-Sophie. (Suite.)

Au fond de l'abside, en arrière de l'autel, s'élevait le trône du patriarche ; à droite et à gauche, des siéges réservés aux prêtres garnissaient tout le pourtour. Quatre colonnes entraient dans la décoration de cet hémicycle : trône, siéges et colonnes, tout était d'argent doré (1).

Ainsi, dans ce sanctuaire, les constructions qui appartenaient à l'architecture comme le mobilier, tout était en métaux précieux. Procope, après avoir donné la description du temple de Sainte-Sophie, dit qu'il lui serait impossible d'énumérer toutes les richesses dont Justinien le dota, et pour en donner une idée à ses lecteurs, il ajoute que dans le sanctuaire seulement il y avait quarante mille livres pesant d'argent (2).

Une quantité considérable de vases sacrés d'or et d'argent enrichis de pierres précieuses fut donnée par Justinien à la grande église, Procope le constate ; mais il est difficile cependant d'ajouter une foi entière au récit de l'Anonyme, qui rapporte que chacune des douze fêtes solennelles avait une orfévrerie complète toute d'or, rehaussée de pierreries et de perles, que le

(1) P. Silent. *Descript. S. Sophiæ*, v. 362 ; — Anonymi *Antiq. Const.*, lib. IV, ap. Banduri, *Imp. orient.*, t. I, p. 74.

(2) *De ædificiis*, lib. I, cap. I ; Paris., p. 8 ; Bonnæ, p. 179.

nombre total des vases destinés au culte était de quarante-deux mille, et qu'il y avait six mille candélabres d'or à l'usage du béma, de l'ambon, des gynécées et du narthex. Il y a sans doute là de l'exagération; il faut cependant se rappeler ce passage de la lettre d'Alexis Comnène au comte de Flandre (1), où il est dit que les trésors des églises de Constantinople pouvaient suffire à enrichir toutes les églises de la chrétienté, et que tous ces trésors réunis ensemble n'égalaient pas la valeur de celui de Sainte-Sophie.

Paul le Silenciaire fait connaître au surplus la richesse et la diversité des lampadaires que fit faire Justinien pour l'éclairage de l'intérieur de la grande église. C'étaient d'abord des disques d'argent en forme de couronne, qui pendaient à des chaînes du haut de la corniche qui règne sur le pourtour de l'édifice, au-dessous de la naissance des voûtes; puis des lampes disposées dans la forme d'ifs ou de cyprès et placées au haut de colonnes d'argent; d'autres lampes étaient suspendues à une certaine distance les unes des autres, de manière à figurer les mailles d'un filet; enfin on y voyait encore de grandes croix percées à jour et portant sur toutes leurs faces une quantité considérable de luminaires (2).

L'église Sainte-Sophie ne fut pas la seule qui se ressentit des libéralités de Justinien; toutes celles qu'il construisit reçurent de lui des dons d'orfévrerie fort importants; il serait sans objet de les nommer toutes. Nous citerons seulement celle des Saints-Apôtres, dont

(1) Voyez plus haut, t. I, p. 90.
(2) P. Silent. *Descript. S. Sophiæ*, v. 804 et seq.

le sanctuaire, sauf l'étendue, était en tout point semblable à celui de la grande église [1].

Le goût de Justinien pour l'orfévrerie ne se déployait pas uniquement dans les vases sacrés dont il dotait les églises; les différentes pièces de sa vaisselle de table et les coupes dont il se servait pour boire étaient d'or et rehaussées de pierres fines et de peintures en émail, qui reproduisaient des sujets empruntés à ses guerres contre les Barbares [2].

La passion de Justinien pour l'orfévrerie se signala jusque dans un cercueil tout d'or qu'il s'était fait préparer. Il y fut enseveli [3].

IV.

Sous les successeurs de Justinien.

Justin II (565 † 578), qui succéda à Justinien, hérita du goût de son oncle pour l'orfévrerie. Le trône qu'il fit élever dans le palais était une production de cet art. L'or et les pierres précieuses rehaussaient les étoffes de pourpre dont il était couvert. Ce trône était placé entre quatre belles colonnes qui supportaient un dais en forme de dôme, resplendissant de l'éclat de l'or; une statue de la Victoire, les ailes éployées, s'élevait au-dessus du trône, tenant de la main droite une couronne de lauriers, qu'elle semblait vouloir poser sur la tête de l'empereur [4].

Les présents dont Justin II gratifia les ambassadeurs des Avares, qui étaient venus au commencement de

(1) Codin., *De struct. S. Sophiæ;* Bonnæ, p. 147.
(2) Corippus, *De laudibus Justini minoris,* v. 100 et seq.; Romæ, 1777.
(3) *Idem*, v. 59.
(4) *Idem*, v. 194.

son règne réclamer l'exécution du traité que Justinien avait fait avec eux, témoignent encore de la faveur qu'obtenait l'orfévrerie à cette époque. Ces présents consistaient en colliers et en bracelets d'or et autres bijoux [1].

Pendant cent années, les successeurs de Justinien suivirent son exemple et encouragèrent les arts. Ils bâtirent un grand nombre de somptueux édifices et d'églises, et élevèrent de nombreuses statues. Il n'est pas douteux que la passion de l'orfévrerie ne se soit maintenue durant cette période, et que l'orfévrerie artistique n'ait continué à trouver des sujets multipliés pour ses travaux dans l'exécution des vases sacrés et des saintes images. Mais l'orfévrerie était d'un usage si général, que les auteurs qui se sont occupés de l'histoire politique, ne voyant rien que d'ordinaire dans l'emploi qui en était fait, négligent de rapporter ce qui se rattache à cet art. Nous trouvons cependant dans l'histoire que Théophylacte nous a laissée de l'empereur Maurice (582 † 602), sous lequel il avait occupé des emplois honorables, quelques traits caractéristiques qui justifient de la grande faveur de l'orfévrerie à cette époque. A l'occasion du mariage de Maurice, des réjouissances publiques eurent lieu pendant sept jours dans la ville de Constantinople. Durant ces fêtes, un grand nombre de citoyens exposèrent aux regards du peuple une riche vaisselle de table en argent [2].

C'était à l'orfévrerie que l'empereur s'adressait quand il s'agissait de donner des récompenses honorifiques aux

(1) Menand., *Exc. Leg.*, cap. iv.

(2) Theophyl., *Hist. rer. a Mauricio gest.*, lib. 1, cap. x; Paris, 1648.

gens de guerre. On voit en effet figurer des carquois d'or et des casques d'argent parmi les récompenses que Philippique, général de Maurice, distribua au nom de l'empereur aux officiers et aux soldats qui s'étaient signalés à la bataille de Solachon, où les Perses avaient été défaits [1].

Les révolutions incessantes qui agitèrent l'empire d'Orient à la fin du septième siècle et au commencement du huitième furent aussi défavorables à l'orfévrerie qu'aux autres arts; puis vint le triomphe de l'hérésie des iconoclastes, qui dut aussi avoir une influence fâcheuse sur l'orfévrerie artistique, à laquelle il fut interdit de reproduire, soit par la peinture en émail, soit par la ciselure ou le repoussé, aucune figure sur les vases sacrés, et à bien plus forte raison d'exécuter des bas-reliefs religieux d'or ou d'argent, genre de travail qui occupait antérieurement les meilleurs artistes. Cependant c'est dans un prince iconoclaste que nous allons trouver le restaurateur de l'orfévrerie.

§ III.

DE THÉOPHILE (829) A ANDRONIC (1183).

I.

Sous Théophile et sous son fils Michel.

Nous avons dit que Théophile avait fait élever de splendides édifices, dont les décorations intérieures manifestaient un luxe inouï. Ce prince ne fut pas moins passionné pour l'orfévrerie que pour la magnificence des constructions; il fit faire en ce genre une quantité

(1) THEOPHYL., *Hist. rer. a Maur. gest.*, lib. II, cap. VI.

d'ouvrages non moins précieux par le travail que par la matière. Parmi les plus curieux, on doit placer les différentes pièces qui formaient le mobilier du grand triclinium de la Magnaure, où il recevait les ambassadeurs et les princes étrangers.

C'était d'abord le trône impérial tout d'or et enrichi de pierres précieuses. On y voyait des oiseaux qui, par l'effet d'un mécanisme ingénieux, faisaient entendre un doux ramage. Ce trône recevait le nom de trône de Salomon. Tout auprès s'élevait une très-grande croix d'or couverte de pierreries. Au-dessous étaient placés des siéges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône était établi, se trouvaient deux lions qui se dressaient sur leurs pattes et émettaient les rugissements des véritables lions. Non loin du trône, des arbres d'or portaient sur leurs rameaux des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant harmonieux des oiseaux dont ils empruntaient les formes [1]. Théophile avait fait faire en outre pour la salle du trône deux très-grandes orgues d'or enrichies de pierres précieuses et d'émaux. Le moine George dit que l'auteur de ces instruments et de ces mécaniques était le plus fameux orfévre de Constantinople, savant très-distingué, qui était proche parent du patriarche Antoine [2]; Zonaras [3] lui donne le nom de Léon.

(1) Constant. Porphyr., *De cerimoniis aulæ Byzantinæ*; Bonnæ, 1829, t. I, p. 507, 567, 569, 595. — J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople et ses abords*, p. 83 et 185.

(2) Georgii monachi *Vitæ recentiorum imper.*, ap. *Script. post Theophanem*; Parisiis, 1685, p. 498; Bonnæ, 1838, p. 793.

(3) Zonaras, *Compend. historiarum*; Paris., 1686, p. 129.

Luitprand, dans la narration qu'il a laissée de son ambassade auprès de Constantin Porphyrogénète, dit que les arbres et les oiseaux étaient de bronze doré, et les lions de bronze ou de bois doré [1]. On sait que Luitprand a toujours cherché à dénigrer la cour de Constantinople; il serait possible néanmoins qu'au temps de Constantin Porphyrogénète, toutes ces merveilleuses pièces d'orfévrerie n'eussent plus été qu'en bronze doré, ce qui n'empêche pas que Théophile ne les ait fait exécuter en or; car on lit dans le continuateur de Théophane que l'empereur Michel, fils de Théophile, pour subvenir à ses folles dépenses, avait fait fondre et convertir en pièces de monnaie l'arbre aux oiseaux, les deux lions d'or et les orgues [2]. Le mécanisme aura été bien certainement conservé, et il se peut que les arbres comme les animaux n'aient été refaits par la suite qu'en bronze doré. Cependant Constantin Porphyrogénète désigne toujours comme étant d'or ces différents objets, dont il parle fort souvent dans son livre *Sur les cérémonies de la cour de Byzance;* il n'est pas à croire qu'un prince aussi magnifique que Basile le Macédonien, qui succéda à Michel, ait pu les faire restaurer autrement.

L'empereur Théophile fit refaire également les insignes et les costumes impériaux, et, pour renfermer les plus précieux bijoux de la couronne, il commanda à cet habile orfévre et mécanicien Léon une très-grande armoire, qui était elle-même un objet de luxe et de

(1) Luitprandi *Opera,* lib. VI, ap. Pertz, *Mon. Germaniæ hist.,* t. V, p. 338.

(2) *Chronographia*, ap. *Script. post Theoph.;* Parisiis, 1685, p. 107; Bonnæ, 1838, p. 173.

curiosité [1]. Elle fut placée dans le chrysotriclinium, salle du trône du Palais-Sacré [2]. A en juger par le nom de pentapyrgion qui lui fut donné, et par ce qu'en dit Constantin Porphyrogénète en différents passages de son livre *Sur les cérémonies de la cour,* on doit supposer que cette armoire, sorte de coffre-fort, avait l'aspect d'une citadelle à cinq tours, dont quatre aux angles et une au milieu. Elle était divisée en plusieurs compartiments. Dans le milieu était conservé le lit d'or de l'empereur. Les couronnes impériales, les armes, les principaux bijoux et les plus riches vêtements de l'empereur étaient suspendus dans les différents compartiments. On y déposait aussi la petite table d'or sur laquelle, après les repas de cérémonie, on servait à l'empereur des friandises sur des assiettes d'or émaillé et rehaussé de pierres fines. Le pentapyrgion était ouvert et exposé aux yeux des hôtes de l'empereur dans les grandes solennités [3].

On peut juger du luxe de Théophile et du goût de son temps pour l'orfévrerie, par le récit de son entrée triomphale à Constantinople, après qu'il eut vaincu les Sarrasins en Cilicie.

Les captifs et les soldats qui portaient les trophées enlevés aux ennemis ouvraient la marche du cortége; puis venait, en bon ordre, un corps de cavalerie de retour de l'Asie avec l'empereur; tous les cavaliers

(1) GEORGII MONACHI *Vita recent. imp.*, ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, p. 516; Bonnæ, p. 793.

(2) CONST. PORPHYR., *De cerim. aulæ Byzant.*, t. I, p. 92.

(3) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimoniis aulæ Byzantinæ;* Bonnæ, 1829, t. I, p. 91, 93, 200, 582, 586, 597, et *Comment.* REISKII, t. II, p. 171 et 683.

avaient le clibanion [1] d'or et étaient armés de l'épée et de la lance. A quelques pas en avant de l'empereur, on voyait les officiers attachés à sa personne et les eunuques protospathaires couverts d'armures d'or et portant des hallebardes. Théophile était monté sur un cheval blanc dont le harnais et la housse étaient enrichis de pierreries. Son costume consistait en une tunique tissue d'or qui recouvrait sa cuirasse; son épée était attachée à une riche ceinture; il avait sur la tête une tiare (τιάραν) et sa main droite portait un sceptre. Alexis, gendre de l'empereur, qui avait été élevé à la dignité de césar, se tenait à côté de lui sur un cheval dont l'équipement était également chargé de pierres précieuses. L'armure complète qu'il portait était une œuvre d'orfévrerie : le clibanion, les gantelets, les genouillères et le cimier du casque étaient d'or; son épée pendait à sa ceinture, et sa main était armée d'une lance où l'or avait remplacé le fer. Les membres de la famille impériale et les sénateurs, couverts de riches vêtements tissus d'or que l'empereur avait fait faire, suivaient le triomphateur [2].

L'exarque de la ville, qui attendait l'empereur à la porte Dorée, lui offrit une couronne d'or rehaussée de pierres fines et de perles du plus grand prix. De la porte Dorée, l'empereur se dirigea vers Sainte-Sophie pour y faire sa prière. De l'église il passa dans le forum Augustéon, grande place qui s'étendait entre Sainte-Sophie et le palais impérial, et se porta vers le vestibule de la

(1) Nous sommes tenté de voir dans le clibanion cette brigandine à écailles qu'on rencontre fréquemment dans les peintures des manuscrits byzantins du neuvième, du dixième et du onzième siècle.

(2) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 503; — Georgius mon., ap. *Script. post Theoph.*; Bonnæ, 1838, p. 793.

Chalcé, en avant duquel on avait élevé une estrade. Le trône d'or, la grande croix d'or gemmée et l'orgue d'or y avaient été disposés. Dès que Théophile y fut assis, le chef des magistrats de la ville se présenta et lui offrit des bracelets d'or. Théophile les accepta, en le remerciant par quelques paroles gracieuses, et les attacha à ses bras. Après un discours, dans lequel il raconta et les combats qu'il avait livrés et l'heureuse issue de la guerre, il descendit de son trône aux acclamations de la foule et entra dans son palais [1].

Quel luxe et quel déploiement de richesses! On croirait lire un conte des fées; mais on ne saurait cependant douter de la vérité de ces récits, car ils sont faits par plusieurs écrivains sérieux. On s'en étonnera moins, au surplus, si l'on fait attention que depuis le règne d'Auguste les empereurs romains avaient dépouillé le monde entier, et que les empereurs d'Orient étaient devenus possesseurs de tous ces trésors.

Bien que Michel III (842 † 867), fils et successeur de Théophile, eût fait fondre les plus importantes des pièces d'orfévrerie de son père, il n'en participa pas moins au goût de son époque, et sous son règne l'art de l'orfévrerie ne dégénéra pas. Le continuateur de Théophane cite en effet un calice et sa patène offerts par Michel à l'église Sainte-Sophie comme étant supérieurs, soit pour l'élégance des formes, soit pour la valeur de la matière, à tout ce qu'on avait fait antérieurement; et encore, comme ne le cédant à aucun autre, un lustre d'or qui recevait le nom de polycandélon : il était fait en forme de couronne et portait un grand nombre de lu-

[1] Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 503 et seq.

mières [1]. Constantin Porphyrogénète rend compte aussi du don que Michel III avait fait à Sainte-Sophie d'un très-grand vase d'or enrichi de pierres fines et de perles. Ce vase avait été porté à l'église par le spathaire-orfévre, dignité qui avait été créée sans doute vu l'importance de l'orfévrerie de l'empereur [2].

Nous trouvons aussi dans le *Liber pontificalis* la mention de dons d'orfévrerie que l'empereur Michel fit aux papes Benoît III († 858) et Nicolas I[er] († 867). Parmi ces bijoux, le chroniqueur signale surtout un évangéliaire dont les ais d'or pur étaient enrichis de pierres précieuses; un calice d'or couvert de pierreries et orné d'un réseau de perles fines d'une grande beauté qui pendait des bords de la coupe; un autre calice d'or, également rehaussé de pierres fines, au bord duquel étaient suspendues des hyacinthes attachées à des fils d'or, et une patène d'or enrichie de perles, d'émeraudes et d'hyacinthes. Ces détails font apprécier jusqu'à un certain point le style de l'orfévrerie de cette époque [3].

II.

Sous Basile le Macédonien.

Lorsque Basile le Macédonien monta sur le trône (867), il trouva donc à Constantinople un grand nombre d'orfévres très-habiles, auxquels il put confier les travaux d'orfévrerie qu'il fit faire pour les nombreuses églises

(1) *Chronographia*, ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, p. 131; Bonnæ, p. 210.

(2) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 641.

(3) *Liber pontificalis*, t. III, p. 166 et 181.

qu'il restaura ou construisit, soit dans la capitale, soit dans les autres villes de l'empire.

On a vu, dans la description que nous avons donnée de la Nouvelle-Basilique élevée par ce prince, qu'il avait fait exécuter en argent doré, rehaussé de pierres fines et d'émaux, la clôture du béma et tout ce que le sanctuaire renfermait, et que l'autel était d'or émaillé [1]. Les vases sacrés et le mobilier de cette église répondirent à la magnificence de la construction; les auteurs ne nous en ont pas laissé le détail, mais nous trouvons dans le récit de la réception des ambassadeurs du calife par l'empereur Constantin VII, que pour décorer le triclinium de la Magnaure, où elle eut lieu, et d'autres salles du grand palais, la Nouvelle-Basilique seule avait fourni soixante-deux de ces grands lampadaires d'argent, auxquels on donnait le nom de polycandélon [2].

Mais rien ne saurait égaler la magnificence que Basile déploya dans l'oratoire qu'il consacra sous le nom du Sauveur. La construction tout entière était une œuvre d'orfévrerie, et nous ne pouvons mieux la faire connaître qu'en traduisant littéralement la description que Constantin Porphyrogénète nous a donnée de ce petit temple dans la vie de son aïeul : « Près de cet édifice (le » temple d'Élie Thesbite) se trouve un oratoire bâti par » lui sous le nom de Notre-Sauveur. La magnificence et » l'éclat en sont incroyables pour qui ne l'a pas vu, tant » est grande la quantité d'or, d'argent, de pierres pré- » cieuses et de perles qui se trouve amassée dans son

(1) Voyez plus haut, au titre de la Sculpture, chap. Ier, § II, art. IV, t. I, p. 54.

(2) Const. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 570 et seq.

» enceinte. Le pavé tout entier est d'argent massif tra-
» vaillé au marteau et enrichi de nielles. Les murs, à
» droite et à gauche, sont aussi revêtus d'épaisses feuilles
» d'argent damasquiné d'or et rehaussé de l'éclat des
» pierres précieuses et des perles. Quant à la clôture qui
» ferme le sanctuaire dans cette maison de Dieu, que
» de richesses elle réunit! Les colonnes en sont d'argent,
» ainsi que le soubassement qui les porte; l'architrave [1]
» qui s'appuie sur leurs chapiteaux est d'or pur, et chargée
» de toutes parts de ce que l'Inde entière peut offrir de
» richesses. On y voit en beaucoup d'endroits l'image de
» Notre-Seigneur, le Dieu-Homme, exécutée en émail.
» Pour ce qui est des splendides décorations du sanc-
» tuaire et des vases sacrés qu'il renferme, comme en un
» lieu spécialement affecté à la garde des trésors, le
» discours refuse son ministère pour les décrire, et veut
» les laisser comme choses dont nul n'approche. Lorsque
» la parole ne peut que rester au-dessous du sujet,
» mieux vaut se taire [2]. »

Maudite soit la paresse de l'auteur qui aime mieux se rejeter sur une phrase banale d'admiration que de se donner le soin de faire la description de l'autel et de son ciborium, et de faire connaître à ses lecteurs les ciselures, les repoussés, les émaux, les nielles et les pierreries dont les vases sacrés de ce riche oratoire devaient être décorés!

(1) Dans la description de la Nouvelle-Basilique, Constantin s'était servi du mot ὑπέρθυρα pour désigner le couronnement des colonnes, ici il emploie le mot δοχός, poutre. Voyez le mot Trabes, au MOBILIER RELIGIEUX.

(2) CONST. PORPHYR., *De vita Basilii*, ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, p. 203; Bonnæ, p. 330.

Il est inutile de s'étendre davantage sur la richesse de l'ornementation des édifices religieux élevés par Basile le Macédonien; nous ne devons pas omettre cependant le pavé de l'oratoire de Saint-Paul, que les orfévres avaient concouru à construire, puisqu'il était composé d'une mosaïque de marbre dont tous les compartiments étaient bordés d'argent [1].

Ce n'était pas uniquement dans la décoration des temples et dans l'exécution des vases sacrés que les orfévres avaient à déployer leur talent : le goût pour les bijoux et le luxe s'était encore accru depuis le règne de Théophile. Constantin Porphyrogénète a donné la relation de l'entrée triomphale de Basile à son retour de la campagne contre les Pauliciens; nous n'en rapporterons pas les détails, le cérémonial ayant été à peu près le même que pour le triomphe de Théophile; mais nous signalerons les costumes impériaux comme étant beaucoup plus riches que trente-huit ans auparavant. Ainsi, Basile portait par-dessus sa cuirasse une tunique ou cotte d'armes [2] en étoffe tissue d'or, entièrement recouverte d'un treillis de perles fines, et dont le bas était orné d'une bordure composée de perles d'une beauté et d'une grosseur extraordinaires. Il avait sur la tête la couronne fermée, à laquelle on donnait le nom de cæsaricion. Son fils Constantin, qu'il s'était donné pour collègue à l'empire, portait une armure non moins belle que celle du gendre de Théophile, et sa lance était plus riche : on ne s'était pas borné à convertir le fer en or,

(1) Const. Porphyr., *De vita Basilii*, ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, p. 203; Bonnæ, p. 331.

(2) Ce vêtement portait le nom d'himation.

le bois était couvert de perles. Dans cette cérémonie, les deux empereurs ne se contentèrent pas non plus d'un seul costume; arrivés au Forum, ils descendirent de cheval et entrèrent dans l'église consacrée à la sainte Mère de Dieu, où le patriarche s'était rendu à la tête du clergé de Sainte-Sophie. Après avoir fait leur prière, ils quittèrent leur habillement militaire pour prendre une longue tunique de pourpre, une chlamyde en étoffe tissue d'or, et les brodequins rouges. Dans ce costume, ils se rendirent à Sainte-Sophie. Devant eux on portait les vases sacrés, les labarums, les drapeaux, les étendards, qui recevaient le nom de flamoula [1], et une très-grande croix d'or chargée de pierres fines d'une valeur prodigieuse [2].

III.

Sous Constantin Porphyrogénète.

L'art de l'orfévrerie ne put que s'améliorer sous Constantin Porphyrogénète (911 † 959), qui, durant les trente-trois années qu'il porta la couronne sans participer au gouvernement de l'empire, s'occupa exclusivement de l'étude des lettres et des arts. Il était devenu le meilleur peintre de Constantinople; mais il ne se contenta pas de cultiver cette branche de l'art, et il sacrifia à la passion dominante de son temps pour l'orfévrerie, en exécutant de ses mains plusieurs beaux ouvrages. L'auteur anonyme qui a écrit la vie de cet empereur cite entre autres les portes d'argent du chrysotriclinium,

(1) Codinus, *De officialibus palatii Const.*, cap. vi; Bonnæ, 1839, p. 47.

(2) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, p. 498 et seq.

où l'on voyait la figure du Christ et celle de la Vierge [1], et une table d'argent décorée de plaques de différentes matières qu'il avait faite pour la réception de ses hôtes; elle était si belle, dit le chroniqueur, que sa vue causait plus de plaisir aux convives que les mets exquis dont elle était chargée. Le livre que Constantin écrivit *Sur les cérémonies de la cour* constate qu'il exécuta une grande croix pour l'église Sainte-Marie du Phare [2]. Il fit encore une fontaine pour le vestibule de la chambre à coucher impériale. Le réservoir était entouré de colonnes de marbre d'un poli admirable; le tuyau des eaux était caché par un aigle d'argent, qui, le cou tourné de côté, et avec l'air superbe d'un chasseur heureux, étreignait un serpent dans ses serres. Ce vestibule était en outre décoré de mosaïques dont les figures et les couleurs étaient disposées avec beaucoup d'art [3]. Enfin Constantin nous apprend qu'il était l'auteur de trois couronnes d'or émaillé supportées par des colombes, et desquelles pendaient des croix. Il les avait faites pour les églises des Saints-Apôtres, de Sainte-Marie du Phare et de Saint-Démétrius [4].

Constantin fit faire pour les églises une quantité considérable de pièces d'orfévrerie, car jamais il n'entrait dans un lieu consacré au Seigneur sans y déposer soit un vase sacré, soit une riche étoffe enrichie de pierreries

(1) *Scriptores post Theoph.*; Paris., p. 281; Bonnæ, 450;—Scylitzes, ap. Cedrenum; Parisiis, 1647, p. 604.

(2) Ὁ νεακατασκευαστὸς σταυρὸς Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου βασιλέως. *De cer. aul. Byz.*, p. 640.

(3) Anonym., *De Constant. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI; Parisiis, p. 281, Bonnæ, p. 450 et 451.

(4) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 582.

et de perles [1]. Le samedi veille de la fête des Rameaux, il déposait sur les marches de l'autel de Sainte-Sophie cent livres d'or, et sur la sainte table des pièces d'orfévrerie [2]. Parmi les œuvres les plus remarquables qu'il donna aux églises, on doit citer des ornements et des bas-reliefs d'or dont il fit décorer le tétraconque de Saint-Paul l'Apôtre [3].

L'orfévrerie de table de Constantin était d'une grande richesse et d'un poids considérable; elle était décorée de ciselures, de figures et d'ornements exécutés au repoussé, et de peintures en émail [4]. Lorsque, suivant l'usage, il invitait le patriarche à sa table, le cinquième jour de la fête de Pâques, le repas était servi dans le chrysotriclinium, sur une table d'or et dans des vases d'or. L'empereur était assis devant le pentapyrgion sur un siége d'or; le patriarche était à sa gauche, sur un siége un peu moins élevé [5].

Constantin déployait à peu près autant de luxe lorsqu'il donnait à dîner à des ambassadeurs. Pour ne pas toujours puiser nos citations dans les auteurs grecs, qui pourraient paraître suspects d'exagération, nous laisserons parler Luitprand, qui avait été envoyé par Bérenger, marquis d'Ivrée, en ambassade à Constantinople, et qui fut invité à la table de l'empereur. Après avoir

(1) Anonym., *De Constant. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI; Parisiis, p. 282; Bonnæ, p. 452. — Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 145.

(2) Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 82.

(3) Anonym., *De Const. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*; Bonnæ, p. 450.

(4) Const. Porph., *De cerim. aulæ Byz.*, p. 581, 582, 586, 587, 592 et passim.

(5) *Idem*, p. 90 et seq.

appris à ses lecteurs que le repas s'était donné dans une magnifique salle nommée le grand Triclinium des dix-neuf lits [1], parce qu'il s'y trouvait en effet dix-neuf tables et autant de lits, pour que les convives y mangeassent couchés, selon l'usage de l'antiquité, il ajoute : « Le service de la table fut fait uniquement en vaisselle » d'or. Après le repas, on servit les fruits dans trois » vases d'or, qui, à cause de leur poids, ne furent point » apportés à main d'hommes, mais sur des chariots cou- » verts de pourpre. Deux de ces vases furent mis sur la » table de cette manière : trois cordes enveloppées de » peau dorée descendaient du plafond par des trous qui » y étaient pratiqués; on engagea les anneaux d'or dont » elles étaient munies dans les anses des vases, puis à » l'aide de quatre hommes, ou plus peut-être, placés » au bas, on les enleva par le moyen d'une poulie » établie au-dessus du plafond, et on les déposa sur la » table [2]. »

Lorsque l'empereur allait en guerre, on n'emportait certainement pas toute sa vaisselle de table, et cependant il fallait quatre-vingts mulets pour celle qui était affectée à son service pendant la campagne [3].

IV

Les diadèmes et les couronnes impériales.

Constantin, à son avénement au gouvernement de l'empire, fit refaire les diadèmes, *διαδήματα*, et les cou-

(1) Ὁ μέγας τρίκλινος τῶν ιθ′ ἀκκουβίτων.

(2) Luitprandi *Opera*, lib. VI, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 338.

(3) Constant. Porphyr., *De cerim. aulæ Byz.*, t. I, p. 463.

ronnes, στέμματα, ainsi que les costumes impériaux, que le temps avait usés [1]. A cette occasion, nous allons examiner quels étaient les diadèmes et les couronnes en usage à cette époque, où le luxe était extrême dans la maison impériale.

Le diadème était une sorte de bandeau dont les bouts pendaient derrière la tête, où il se liait. Les premiers empereurs romains l'avaient adopté, et on le rencontre dans la plupart de leurs médailles. On le retrouve encore sur certaines médailles de Constantin et de ses enfants [2], et sur plusieurs de celles des empereurs qui régnèrent au quatrième siècle et au cinquième; on le voit même sur quelques médailles de Justinien [3]: mais bien que l'auteur de la vie de Constantin Porphyrogénète ait indiqué les diadèmes parmi les bijoux que cet empereur fit refaire, ce genre d'ornement était fort peu en usage depuis le règne de Justinien : il avait été remplacé par la couronne, qui portait le nom de stemma.

Cette couronne était formée d'un cercle d'or de huit à dix centimètres de hauteur, qui était rehaussé de perles, de pierres précieuses et d'émaux. De chaque côté pendaient, du bord inférieur, deux fils de perles ou de pierres précieuses qui tombaient sur les joues : ils portaient le nom de cataséista Le stemma était ordinairement fermé au sommet de la tête par une pièce d'étoffe enrichie de pierreries et de perles. C'est le

(1) Anonym., *De Const. Porphyr.*, ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI; Parisiis, p. 278; Bonnæ, p. 447.

(2) Depuis Constantin, les diadèmes étaient formés d'un ou de plusieurs rangs de perles, souvent entremêlés de pierres précieuses.

(3) Du Cange, *Historia Byzantina*.

stemma que porte Justinien dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne; on le voit sur la tête de l'empereur, prosterné au pied du Christ, dans la grande mosaïque de Sainte-Sophie, que reproduit la planche CXVIII de notre Album; on le rencontre dans presque toutes les médailles des empereurs byzantins jusqu'au treizième siècle. L'empereur Basile, représenté si souvent dans les miniatures des commentaires de saint Grégoire de Nazianze, en a presque constamment la tête ceinte. Du temps de Constantin Porphyrogénète, le stemma était véritablement la couronne impériale, c'était celle que le patriarche posait sur la tête de l'empereur à son couronnement, et dont celui-ci couronnait l'impératrice [1].

Les stemma étaient en grand nombre dans le trésor de Constantin Porphyrogénète : il y en avait de verts, de bleus, de rouges et de blancs. On trouve souvent cette phrase, ou des phrases analogues, dans le livre écrit par ce prince *Sur les cérémonies de la cour de Byzance :* « Si l'empereur est sorti le matin avec le » stemma blanc, à son retour il prend le stemma rouge; » s'il a quitté le palais avec le stemma rouge, il met le » stemma blanc pour y revenir [2]. » Ces différentes couleurs n'étaient autre chose que des émaux translucides, souvent cloisonnés de dessins d'or, dont le fond d'or de ces couronnes était recouvert. Les deux bords de la circonférence des stemma étaient enrichis d'une ceinture

[1] Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 193, 194, 209. Les deux empereurs figurés dans notre planche LXXXIII et le David de notre planche LXXXII sont couronnés du stemma.

[2] Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 187, 189, 190, 581.

de perles ou de pierreries, et le milieu était émaillé; sur l'émail même on posait des pierres fines serties dans des chatons, qui étaient rattachés par des filaments d'or aux bords supérieurs et inférieurs. On trouve un très-beau spécimen d'un stemma vert dans la couronne de fer du trésor de Monza, dont nous donnerons plus loin la description [1]. Souvent les stemma étaient surmontés sur le devant d'une croix ou de tout autre appendice en pierreries.

Lorsque l'empereur quittait les longues tuniques et la chlamyde pour prendre un habillement militaire, il n'ornait pas sa tête du stemma, mais d'une couronne fermée, sorte de casque sans visière qui était enrichi, sur le bord inférieur, d'un diadème de deux rangées de perles dont les bouts retombaient derrière la tête, et au sommet, d'une espèce de cimier qui formait une houppe à laquelle les Grecs donnaient le nom de tufa. L'usage de cette coiffure, que l'on appelait camélaucion, avait été introduit par Constantin le Grand, au dire de Constantin Porphyrogénète [2]. On la retrouve dans quelques-unes des médailles de Constance, de Gratien, de Valentinien II, de Théodose, de Léon le Grand, de Zénon, d'Anastase et de Justinien; elle se perpétua sous les successeurs de ce prince, et, pour nous rapprocher de l'époque dont nous nous occupons, nous finirons nos citations par celle d'une médaille de Basile le Macédonien, où ce prince est reproduit avec le camélaucion. Elle a été donnée par Du Cange dans son *Histo-*

(1) Voyez ci-après le § V.

(2) CONSTANT. PORPHYR., *De adm. imper.*, pars II, cap. XIII, ap. BANDURI, *Imp. orient.*, t. I, p. 63.

ria Byzantina. D'après les citations que ce savant emprunte à Tzetzès, à Scylitzès et à Zonaras [1], il n'est pas douteux que le camélaucion ne fût identique avec la tiare qui ornait la tête de l'empereur Théophile lors de son entrée triomphale à Constantinople [2]. Nous pensons même que le cæsaricion que portait l'empereur Basile, avec la cuirasse, lors de son triomphe [3], n'était autre non plus que le camélaucion. La médaille que nous venons de citer le prouve. Le nom de cette sorte de couronne aura changé suivant les temps.

Il y avait encore la couronne qui recevait le nom de stéphanos. Du Cange pense que c'était celle qui était accordée aux enfants de l'empereur et aux dignitaires qui approchaient le plus près du trône, comme le despote, le sébastocrator et le cæsar [4]. Le texte de Codinus sur le couronnement de ces dignitaires et la description des différentes couronnes faite par Anne Comnène viennent à l'appui de cette opinion, puisque ces auteurs donnent le nom de stemma à la couronne que porte l'empereur, et celui de stéphanos à celles que l'empereur remet au despote, au sébastocrator et au cæsar [5]. Cette distinction pouvait avoir été admise dans les derniers siècles de l'empire byzantin; mais à l'époque dont nous nous occupons, le stéphanos était encore une couronne impériale, car les couronnes que l'exarque et les magistrats

(1) *Dissertations sur l'histoire de saint Louis*, XXIV[e] dissert., dans le *Gloss. mediæ et inf. latin.;* édit. Didot, t. VII, p. 98.

(2) Voyez plus haut, p. 29.

(3) Voyez plus haut, p. 34.

(4) *Gloss. ad script. med. et inf. Græcitatis*, v[o] Στέφανος.

(5) Codin., *De off. palat. Constant.*, cap. xviii et xix; Bonnæ, p. 100 et 101.

de la ville offrirent à Théophile et à Basile le Macédonien, à leur entrée triomphale à Constantinople, reçoivent de Constantin Porphyrogénète le nom de stéphanos [1]. A partir d'Alexis Comnène (1081), la couronne impériale fut toujours fermée. Voici la description qu'en donne sa fille Anne : « La couronne impériale, comme un hémi- » sphère arrondi, entoure la tête de tous les côtés; elle » est ornée de pierres précieuses : les unes y sont en- » châssées, les autres pendent en dehors. De chaque » côté des tempes, en effet, sont suspendues des rangées » de pierres précieuses et de perles qui caressent les » joues. Les couronnes du sébastocrator et du cæsar sont » clair-semées de pierres et de perles et ne sont pas fer- » mées en forme de sphère [2]. »

V.

Sous Constantin Porphyrogénète. (Suite.)

On a vu plus haut, dans la description que nous avons donnée des entrées triomphales de Théophile et de Basile à Constantinople, que les armes portées par les empereurs étaient des pièces d'orfévrerie. Aux armes que nous avons décrites, il faut ajouter deux boucliers d'or émaillé qui étaient conservés dans l'oratoire de Saint-Théodore, à l'époque de Constantin Porphyrogénète : l'un était enrichi de perles, l'autre de perles et de pierres précieuses [3].

Cet empereur avait aussi fait faire de très-beaux bijoux

(1) Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 501 et 507.

(2) Anna Comnena, *Syntagma rer. ab Alexio Comn. gest.*, lib. III, § 4; Bonnæ, p. 147.

(3) Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 640.

pour les principaux officiers de son palais. Ainsi, les eunuques protospathaires [1] avaient tous des colliers d'or, et quatre d'entre eux portaient, dans les réceptions, des hallebardes d'or enrichies de pierreries [2]. Les ostiaires, au nombre de quatre, chargés d'ouvrir les portes de la salle du trône et d'introduire les personnes que l'empereur recevait, portaient des verges tout en or enrichies de pierres fines et de perles [3]. Les épées des spathaires de la chambre à coucher de l'empereur avaient la poignée d'or.

Quant aux divers vêtements impériaux, ils étaient, à l'époque dont nous nous occupons, d'une grande variété et d'une extrême richesse. Dans chaque fête l'empereur changeait plusieurs fois de costume. Les pièces supérieures des principaux de ces costumes étaient chargées de pierreries et de perles.

Il était d'usage à Constantinople, le jour de la fête de Pâques [4], et aussi lors de la réception d'ambassadeurs étrangers, de faire dans le palais habité par l'empereur, et dans celui où avait lieu la réception, une exposition publique des objets qu'on regardait comme les plus riches et les plus curieux. Or, rien ne montre mieux que ces expositions, auxquelles les autres palais impériaux, les églises et les artistes eux-mêmes fournissaient leur contingent, quels étaient, à l'époque où régnait Constantin Porphyrogénète, les objets les plus appréciés que

(1) Les spathaires étaient les gardes du corps de l'empereur, les protospathaires étaient les premiers de ce corps d'élite, probablement les officiers; les eunuques spathaires étaient les gardes des appartements intérieurs.

(2) Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 574.

(3) *Idem*, *De cer. aul. Byz.*, lib. II, cap. xv, p. 567.

(4) *Idem*, *De cer. aulæ Byz.*, t. I, p. 580.

produisaient les arts. Ainsi, on n'y rencontre ni statues, ni statuettes, et, à l'exception de quelques mosaïques de petite proportion, dont nous parlerons plus loin, on n'y trouve même de peinture d'aucun genre; tout l'art est concentré dans l'orfévrerie et dans la fabrication des riches étoffes dont les produits sont seuls exposés. Ainsi, il y eut une exposition de ce genre lors de la réception qui fut faite, dans le triclinium de la Magnaure, par Constantin Porphyrogénète et son fils Romain, des ambassadeurs sarrasins qui étaient venus à Constantinople pour traiter de la paix et de l'échange des prisonniers. Constantin a donné un compte rendu de cette exposition. Il serait impossible, sans tomber dans des redites inutiles, de rapporter ici le détail de tout ce qui avait été offert à l'admiration du public dans le palais de la Magnaure et dans les différents portiques et tricliniums par où devaient passer les ambassadeurs; nous nous contenterons de résumer, aussi brièvement que possible, les détails de l'exposition installée dans la salle du trône, qui portait le nom de chrysotriclinium. C'était une vaste salle bâtie sur un plan octogone, dont chacun des pans était pénétré par une arcade qui donnait naissance à une demi-coupole couronnant une pièce en hémicycle : on avait donc là huit absides rayonnant autour de la salle octogone [1]. Les pièces d'orfévrerie les plus importantes et les plus riches vêtements impériaux avaient été placés dans le chrysotriclinium, et nos lecteurs auront, par la relation de cette partie de l'exposition, une idée des richesses du trésor impérial. Dans le portique de la salle, on voyait les deux orgues d'or de

[1] J. Labarte, *Le palais imp. de Constant.*, p. 75 et 161.

l'empereur, et les deux orgues d'argent des factions du cirque. L'abside orientale, où se trouvait ordinairement le trône de l'empereur, renfermait les plus précieux bijoux du trésor impérial. Au grand arc qui donnait naissance à la voûte en demi-coupole de cette abside, étaient suspendues trois magnifiques couronnes d'or émaillé soutenues par des colombes, et du centre desquelles pendaient des croix; la première, en émail vert émeraude, appartenait à l'église des Saints-Apôtres; les deux autres, en émail bleu d'azur, étaient la propriété de Sainte-Marie du Phare et de Saint-Démétrius. Ces trois belles couronnes, ainsi placées dans la plus noble partie du chrysotriclinium, étaient des ouvrages d'orfévrerie sortis des mains de l'empereur Constantin Porphyrogénète. A chacun des grands arcs des sept autres absides étaient suspendus, attachés à des chaînes d'argent, trois de ces grands lustres auxquels on donnait le nom de polycandélon. Ils étaient d'argent et provenaient de l'église Sainte-Marie du Phare, qui était élevée auprès du chrysotriclinium, et qu'on pouvait regarder comme la chapelle du palais. Ces trois grandes couronnes et ces vingt et un lustres, qui décoraient ainsi la circonférence de la grande salle à coupole du chrysotriclinium, devaient produire un très-bel effet [1].

Au fond de l'abside orientale était placé le pentapyrgion [2], dont les portes ouvertes laissaient voir toutes

(1) Constant. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, p. 581 et 582.

(2) *Idem*, p. 582. Constantin parle de l'exposition du pentapyrgion, en traitant de la décoration qu'avait reçue l'abside orientale, ce qui indique déjà suffisamment que cette grande armoire s'y trouvait placée; mais au surplus, dans la relation par lui faite du dîner qu'il donnait au patriarche le cinquième jour de la fête de Pâques dans la grande salle

les richesses qui s'y trouvaient renfermées. Dans les cases du milieu de la tour centrale et des tours de droite et de gauche, sur le devant, on avait suspendu d'excellents ouvrages en mosaïque (1) tirés de Saint-Démétrius et du trésor impérial, et en haut, sur les parois, les

du chrysotriclinium, il dit que l'empereur étant assis, était placé vis-à-vis du pentapyrgion, ἔμπροσθεν τοῦ πενταπυργίου (*De cer.*, p. 92), et un peu plus loin, il ajoute que l'empereur et le patriarche étant assis à côté l'un de l'autre, avaient le visage tourné vers l'orient : βλέποντες πρὸς ἀνατολάς (*De cer.*, p. 94); le pentapyrgion devait donc être placé dans l'abside orientale.

(1) Le texte imprimé par Reiske (édition de Bonn, p. 582) porte διάφορα ἐργομούκια. Ce savant, dans son commentaire (t. II, p. 687), dit qu'il faut reconnaître là une œuvre d'art, à cause du mot ἔργον, ouvrage ou œuvre d'art, qui entre dans la composition du mot ἐργομούκια, mais qu'il renonce à expliquer cette terminaison. On voit aisément que la leçon que Reiske a copiée était fautive, mais il nous semble qu'il n'est pas difficile de la rétablir, et en lisant ἐργομουζακιά au lieu de ἐργομούκια, la traduction par ouvrage de mosaïque est toute simple. Lorsque l'art de la mosaïque eut varié ses productions, que les artistes en ce genre ne se furent plus contentés de décorer les murs et qu'on en eut fait des tableaux portatifs et même des bijoux, comme de nos jours, le mot ψηφίς, par lequel on désignait les grandes mosaïques exécutées sur les murailles et sur les voûtes, ne parut plus suffisant, et la basse grécité créa les mots μουσεῖον, μουσαῖον, μουσίωμα et μουζακιόν. Codin se sert de ce dernier mot dans la description qu'il donne du costume du despote : « Ses brodequins, dit-il, sont ornés dans le haut de » mosaïques, μουζακιῶν » (*De off. pal.*, cap. III, édit. de Bonn, p. 13). Gretzer et Meursius, qui n'avaient pas vu de leur temps de petites mosaïques montées en bijoux, ont traduit μουζακιῶν par quasi de musivis pictos. Le P. Goar s'est moqué de leur traduction, à laquelle Du Cange a donné raison (*Gloss. Græc.*) Les savants commentateurs auraient dû traduire plus littéralement et ne pas ajouter quasi, qui n'est pas dans le texte; ils auraient alors été tout à fait dans le vrai. Ce mot μουζακιόν s'appliquait donc aux mosaïques de petites proportions, et lorsque nous trouvons des ἐργομουζακιά dans le pentapyrgion, nous croyons rendre fidèlement le sens par ouvrages de mosaïque, que ces ouvrages fussent des bijoux, des vases et des instruments du culte, ou bien encore de petits tableaux portatifs comme celui qui est au Louvre, dont notre planche CXX donne la reproduction.

ceintures de mariage enrichies de pierres fines et de perles qui appartenaient aussi au même trésor. En bas, à droite, se trouvait le trône d'Arcadius, et à gauche celui de Constantin le Grand [1].

Des deux côtés, à droite et à gauche, dans la salle centrale du chrysotriclinium, on avait disposé les autres trônes impériaux et les deux lits d'or de l'empereur [2]. On avait aussi mis en place les deux thyrses d'argent qui soutenaient les portières de l'abside occidentale [3]. Constantin fait observer que la table d'or n'avait pas été exposée : c'était celle sans doute que nous avons déjà signalée, et qui était dressée dans le chrysotriclinium lorsque l'empereur recevait de grands personnages, comme le patriarche le cinquième jour de la fête de Pâques [4]. Nous devons ajouter, pour ne rien oublier des meubles en orfévrerie du trésor impérial, que le plus important des trônes, celui que Théophile avait fait faire, et dont nous avons donné la description plus haut, ne faisait pas partie de l'exposition du chrysotriclinium, parce qu'il avait été dressé dans le palais de la Magnaure, où s'était faite la réception des ambassadeurs sarrasins. L'orgue d'or de cet empereur y avait été aussi transporté [5].

(1) Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, p. 580, 587.

(2) C'étaient des lits de repos sur lesquels l'empereur se tenait à demi couché, à la manière orientale. On voit l'empereur sur l'un de ces lits dans les miniatures du manuscrit des Commentaires de saint Grégoire de Nazianze, au folio 435 v°, et dans l'une des miniatures de la planche LXXXVI de notre Album.

(3) Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, p. 587.

(4) *Ibidem.* Il n'est pas possible de supposer que cette table, qui devait être assez grande, fût entièrement d'or; elle était sans doute recouverte d'une plaque d'argent doré.

(5) *Idem*, p. 570.

Le pentapyrgion et les trois couronnes émaillées, avec leur croix et leur colombe, composaient donc l'exposition faite dans l'abside orientale. Celle des sept autres absides consistait en couronnes d'or tirées de différents oratoires ou chapelles du palais impérial, et en ouvrages d'or émaillé appartenant au trésor de l'empereur. Ces objets étaient alternativement disposés : à la suite d'une couronne venait une pièce d'orfévrerie d'or émaillé, puis une couronne, puis un objet d'or émaillé, et ainsi de suite. L'abside occidentale où se trouvait l'entrée du chrysotriclinium offrait en outre aux regards trois grands missoires d'or [1], espèces de bassins sur lesquels on déposait les mets. On voyait encore dans l'une des absides un cerf d'or enrichi de perles qui appartenait à l'oratoire de Saint-Pierre [2]. Enfin, au grand polycandélon qui pendait au milieu du chrysotriclinium, on avait suspendu différents bijoux destinés aux impératrices : ils appartenaient au trésor impérial.

Dans la galerie supérieure qui contournait, au-dessus des arcs des absides, la grande salle du chrysotriclinium, on avait suspendu les grands missoires et les grands bassins de milieu, tous d'argent et enrichis de sculptures en relief; et au-dessus, dans les seize fenêtres de la coupole, les petits plateaux également d'argent, avec des sculptures en relief qui appartenaient aux grands missoires et aux grands bassins. Ils étaient au nombre de sept dans chaque fenêtre [3].

Indépendamment de ces pièces d'orfévrerie, l'exposi-

(1) Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, p. 580, 581, 587, 588.
(2) *Idem*, p. 580.
(3) *Idem*, p. 582 et 586.

tion se composait encore de magnifiques tentures en drap d'or [1], de divers vêtements impériaux, et de quelques ornements en étoffes de soie où l'on voyait des figures d'animaux [2].

Nous terminerons ce qui a rapport à l'orfévrerie sous Constantin Porphyrogénète en signalant un fait qui prouve encore combien cet art était en honneur de son temps : c'est que le cadeau que fit l'empereur aux deux ambassadeurs sarrasins, après leur réception, consista, pour chacun d'eux, en un bassin d'or enrichi de pierres précieuses qui était rempli de pièces de monnaie d'or [3]. La princesse Elga de Russie, qui fut également reçue par ce prince dans une autre occasion, accepta un semblable présent [4].

VI.

Sous les successeurs de Constantin Porphyrogénète.

Le goût pour l'orfévrerie fut loin de s'éteindre après la mort de Constantin VII, et nous trouvons dans les auteurs quelques faits qui établissent que sous son fils Romain II, et sous Nicéphore et Zimiscès, qui occupèrent le trône impérial durant la minorité des deux fils de Romain, cet art demeura fort en honneur à Constantinople. Ainsi l'impératrice Hélène, veuve de Constantin VII, étant morte, son fils Romain la fit pla-

(1) Const. Porphyr., *De cer. aulæ Byz.*, p. 587.

(2) *Idem*, p. 580 et 581. Le récit de cette exposition, écrit par Constantin Porphyrogénète, est réparti dans deux chapitres différents. La méthode n'est pas ce qui distingue le narrateur couronné. Nous avons cherché à mettre un peu d'ordre dans notre analyse, en puisant dans les deux chapitres sans rien ajouter ni retrancher.

(3) *Idem*, p. 585.

(4) *Idem*, p. 598.

cer dans un cercueil d'or enrichi de pierres précieuses et de perles [1]. Nicéphore s'étant emparé de la ville d'Édesse, en 968, en rapporta une tuile qu'on y conservait depuis longtemps, et qui portait, disait-on, l'empreinte de la figure du Sauveur ; l'empereur la fit renfermer dans une châsse d'or rehaussée de pierreries, et la déposa dans l'église Sainte-Marie du Phare [2]. Jean Zimiscès ayant vaincu les Russes en 972, c'est à l'orfévrerie que fut confié l'embellissement de son triomphe. Une grande foule, composée des premiers citoyens de la ville, se porta à sa rencontre et lui offrit des couronnes et des sceptres. Un char dont tous les ferrements étaient d'or, et qui renfermait un siége de ce métal précieux, lui avait été préparé ; mais il refusa d'y monter et y fit placer une image de la Vierge qu'il avait rapportée de son expédition en Mésie [3].

C'est encore à l'orfévrerie que le même empereur confia l'exécution de son tombeau, qui fut élevé dans le temple du Sauveur. Ce tombeau tout d'or était enrichi de nielles et d'émaux [4].

Des artistes grecs avaient suivi en Allemagne la princesse Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, lors de son mariage avec Othon II, en 972, et il n'est pas douteux qu'on ne doive à des orfévres byzantins les bas-reliefs d'or de la couverture de l'évangéliaire de Saint-Émerand de Ratisbonne, et ceux de la reliure du beau manuscrit de Gotha, lesquels fournissent

(1) ANONYM., in Romano, § 6 ; ap. *Script. post Theoph.*; Parisiis, 1685, p. 296.

(2) LEONIS DIACONI *Historiæ libri*, lib. IV, § 10 ; Bonnæ, 1828, p. 71.

(3) *Idem*, lib. IX, § 12, p. 157.

(4) *Antiquit. Constant.*, Ms., Bibl. imp., nº 1788, fol. 9 vº.

des preuves évidentes de la grande habileté des artistes de cette époque [1].

Il ne faut pas oublier non plus que ce fut précisément l'année de la mort de Jean Zimiscès (976) que fut exécutée, à Constantinople, la plus précieuse pièce de l'orfévrerie byzantine qui soit venue jusqu'à nous : nous voulons parler de ce parement d'autel que le doge Orséolo donna à l'église Saint-Marc, et qui est entré dans la composition du magnifique retable qui a reçu le nom de Pala d'Oro [2].

Le onzième siècle fut encore une époque très-brillante pour les arts industriels à Constantinople, et surtout pour l'orfévrerie, qui continuait même à entrer dans les décorations architecturales des édifices. C'est ainsi que l'empereur Romain III Argyre (1028 † 1034) fit exécuter en argent les chapiteaux des colonnes de l'église Sainte-Marie de Blaquernes [3]. En 1068, Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, depuis pape sous le nom de Victor III, ne trouvant pas en Italie d'ouvriers assez habiles pour exécuter les pièces d'orfévrerie dont il voulait doter le sanctuaire de son église, envoya à Constantinople plusieurs de ses moines et trente-six livres pesant d'or, et ceux-ci en rapportèrent, entre autres objets, un parement d'autel d'or, rehaussé de pierres précieuses, où l'on voyait des tableaux d'émail reproduisant des scènes tirées de l'Évangile et les principaux miracles de saint Benoît, et de grands médaillons d'argent ren-

(1) Voyez plus haut, à la SCULPTURE, chap. I, § II, art. IV, t. I, p. 75, et notre planche XXXIV.

(2) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § Ier.

(3) CEDRENI *Compendium hist.;* Paris., 1647, p. 429.

fermant des images en relief [1]. C'est encore à Constantinople que, deux ans après, le consul de Rome, Pantaléon, faisait fondre les fameuses portes de bronze damasquiné d'argent, de l'église Saint-Paul hors des murs [2].

On a vu par la lettre d'Alexis Comnène au comte de Flandre [3], quelle énorme quantité d'orfévrerie renfermait Constantinople à la fin du onzième siècle. Malgré les guerres incessantes dans lesquelles l'empire fut engagé au douzième, l'orfévrerie ne cessa pas d'être cultivée et fort en vogue, et lorsque les empereurs de Constantinople faisaient des cadeaux aux princes de l'Occident, ces cadeaux consistaient toujours en orfévrerie. Ainsi Alexis Comnène (1081 † 1118), voulant s'assurer l'appui de l'empereur d'Allemagne contre Robert Guiscard, lui envoyait de magnifiques pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait, entre autres objets, une croix pectorale d'or enrichie de perles fines, une châsse d'or renfermant de précieuses reliques, un calice de cristal de roche avec sa patène en sardonyx [4]. Le triomphe de Jean Comnène (1118 † 1143), après qu'il eut vaincu les Turcs, donna encore aux orfévres une occasion de se signaler : un char, entièrement d'argent doré, lui avait été préparé; mais, à l'exemple de Jean Zimiscès, il n'y voulut pas monter; il y fit placer une image de la Vierge, et marcha devant le char en tenant une croix [5].

(1) Leo Ost., *Chron. mon. Casin.;* Lut. Paris., 1668, p. 361.

(2) Voyez plus haut, à la Sculpture, chap. I, § II, art. V, t. I, p. 87.

(3) Voyez à la Sculpture, chap. I, § II, art. VI, t. I, p. 90.

(4) Anna Comnena, *Syntagma rer. ab Alex. Comn. gest.,* lib. III, § 10; Bonnæ, p. 173.

(5) Cinnami *Historiarum libri,* lib. I, § 5; Bonnæ, 1836, p. 13.

Manuel Comnène (1143 † 1180), qui succéda à Jean, ne déploya pas moins de luxe que les empereurs du neuvième siècle et du dixième, lorsqu'il reçut à Constantinople le sultan Arz-Eddin. Le trône sur lequel l'empereur était assis, au moment où le sultan fut introduit devant lui, était entièrement d'or et enrichi d'un nombre considérable de pierres fines qui étaient toutes entourées d'un cercle de perles d'une blancheur éblouissante. Le dais qui couvrait le trône n'était pas moins richement décoré. Manuel portait une robe de pourpre semée du haut en bas de perles et de pierreries de diverses couleurs, disposées avec autant d'art que les fleurs dans un beau parterre, dit l'historien Cinname, à qui nous empruntons ces détails. A son cou pendait, attaché à une chaîne d'or, un rubis étincelant ayant la forme d'une pomme, et la splendeur de cette rayonnante parure était encore surpassée par l'éclat de la couronne [1].

Le faste de Manuel ne se démentit pas lorsque, après avoir vaincu les Hongrois, il rentra en triomphe à Constantinople : un char d'argent avait suffi à son père, ce fut un char entièrement d'or qui lui fut préparé [2].

§ IV.

D'ANDRONIC (1183) A LA CHUTE DE L'EMPIRE.

Toutes ces splendeurs s'éteignirent avec les Comnène, et nous n'avons plus à constater que des désastres. Le tyran Andronic, après avoir fait périr le jeune fils de Manuel Comnène, est à son tour détrôné par Isaac

(1) CINNAMI *Histor. libri,* lib. V, § 3, p. 204.
(2) *Idem,* lib. V, § 17, p. 249.

l'Ange, dont il avait ordonné la mort. Le peuple en portant le nouvel empereur au palais ne lui laisse que la couronne et pille tout ce qui s'y trouve, sans épargner même les lieux saints (1185).

Ce désordre partiel n'anéantit pas cependant le mouvement des arts industriels à Constantinople; mais, peu d'années après, la prise de cette ville par les croisés (1204) leur porta un coup dont ils ne se relevèrent jamais. Les empereurs français ne régnèrent que sur des ruines, et nous n'avons rien à constater relativement à l'exercice de l'orfévrerie pendant la courte durée de la dynastie française.

L'empereur grec Michel Paléologue ayant repris Constantinople en 1261, chercha à réparer les désastres causés par le pillage des croisés; il fournit à l'église Sainte-Sophie de nouveaux vases sacrés, des ornements pour les ministres du culte et des tapisseries d'un grand prix; il fit restaurer l'enceinte du béma et l'ambon [1]; il s'efforça, ainsi que ses successeurs, de faire revivre les antiques splendeurs de la cour impériale. Codin, qui vivait encore au quinzième siècle, a laissé dans son livre : *Les Offices de l'église et du palais de Constantinople,* de curieux détails sur les costumes des grands dignitaires, qui étaient encore, à l'en croire, fort riches et surtout d'une grande variété.

Le pillage de 1204 avait répandu en Europe un assez grand nombre de châsses et de reliquaires byzantins d'une admirable exécution, qui fournirent d'utiles leçons aux artistes de l'Occident. La prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, amena en Italie ce qui restait

(1) PACHYMERI *Hist.*, lib. III, cap. II; Venetiis, 1724, p. 298.

tons d'or qui sertissent de belles pierres fines et des perles. Les quatre parties du champ, formées par les branches de la croix, sont bordées d'un cordonnet granulé, ornement que l'on retrouve dans la croix pectorale que nous venons de décrire, et qui se rencontre dans tous les bijoux grecs de cette époque. Elles sont enrichies chacune, dans les deux ais, d'un camée antique (1) encadré de deux côtés dans un gamma grec qui se trouve renversé dans les compartiments au-dessous des bras de la croix. Ce genre d'ornement était fort en vogue à Constantinople, et il en est très-souvent fait mention dans le *Liber pontificalis*, aux époques où les artistes grecs avaient trouvé un refuge auprès des papes contre les persécutions des iconoclastes (2). Ces gamma sont remplis de petits cercles et de segments de cercle cloisonnant des grenats rouges en table, comme dans la bordure; mais l'angle de chacun des gamma offre une petite étoile composée dans l'un d'une émeraude au centre et de quatre petits rayons de saphirs, et dans les autres, d'un saphir au centre et de rayons d'émeraudes. Un listel d'or, qui a été évidemment rapporté après l'entière confection de cette pièce, existe sur le fond de chacun des compartiments du champ, au-dessus et au-dessous des branches de la croix; il contient une inscription ainsi conçue : DE DONIS DEI OFFERIT THEODELINDA REGINA GLORIOSISSIMA SANCTO IOHANNI BAPTISTE IN BASILICA QUAM IPSA FUNDAVIT

(1) Deux des camées qui avaient été enlevés ont été remplacés, en 1773, par des camées modernes en jaspe sanguin, représentant le Christ et la Vierge.

(2) DU CANGE, *Glossarium med. et inf. lat.;* — *Liber pontificalis,* in Leone III, t. II, p. 241, 243 et passim; — CIAMPINI, *Vetera mon.*, cap. XIII.

IN MODICIA PROPE PALATIUM SUUM. Nous donnons la reproduction de l'un des côtés de cette belle couverture d'évangéliaire dans la planche XXXIII de notre Album.

3° Deux amulettes d'or, de forme ovale, de cinq centimètres environ de hauteur, composées d'un encadrement dont le bord est décoré d'un cordonnet granulé semblable à celui qui contourne la croix pectorale et à celui qui borde les huit compartiments des champs dans la couverture d'évangéliaire. Cet encadrement renferme une plaque d'or sur laquelle sont reproduites des figures avec des inscriptions. Sur une des amulettes, le Christ est attaché à la croix par quatre clous, mais sans tablette sous les pieds; au revers on lit une longue inscription grecque. Sur l'autre, la croix du Rédempteur manque de tête et ne forme plus qu'une sorte de tau. Les bras du Christ sont un peu pliés et ne conservent pas une horizontalité parfaite; les pieds, disjoints, sont posés sur une tablette; la tête est chargée de la couronne d'épines. Au-dessous des branches de la croix sont les figures de la Vierge et de saint Jean, avec l'inscription grecque abrégée : Ἴδε ὁ υἱός σου — Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου. Dans la première des amulettes, le Christ est vêtu du colobium à manches; dans la seconde, du même vêtement sans manches. Les plaques historiées sont recouvertes des deux côtés, dans chacune des amulettes, de cristaux de roche convexes, ce qui leur laisse la forme d'olives composées de deux pièces de cristal serties d'or [1].

[1] La gravure de ces deux pièces est donnée par FRISI, *Memorie storiche di Monza*, t. I et III.

Le trésor de Monza possédait encore, avant la prise de Milan par les Français, en 1859, la célèbre couronne si connue sous le nom de couronne de fer. Cette couronne, qui est d'or, a la forme d'un cercle, de la hauteur de sept centimètres environ, qui n'est surmonté d'aucun fleuron ou appendice quelconque. Elle est divisée en six plaques, qui sont séparées par des piliers ou montants composés de trois grosses pierres fines cabochons disposées verticalement au-dessus les unes des autres. Chaque plaque est recouverte en totalité d'un bel émail vert émeraude semi-translucide, enrichi de fleurs rouges, bleues et blanc opaque, dont les dessins comme les tiges sont rendus par de minces filets d'or disposés suivant les procédés du cloisonnage. Sur ce fond d'émail sont établies des pierres fines cabochons serties dans des chatons et des fleurons d'or.

A l'intérieur de la couronne se trouve incrusté dans l'or un cercle de fer de quinze millimètres environ de hauteur, qui passe pour avoir été forgé avec l'un des clous qui attachèrent le Christ à la croix [1].

Tous ces bijoux passent pour avoir été donnés à l'église de Monza par la célèbre reine des Lombards, Théodelinde († 625), fondatrice de cette église. La tradition veut qu'elle ait reçu la plupart de ces beaux objets du pape Grégoire le Grand, qui aurait notamment rapporté la couronne de Constantinople, où il l'aurait reçue en présent de l'empereur Constantin Tibère, lorsqu'il fut envoyé auprès de ce

[1] La couronne de fer a été publiée par Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, t. I, p. 460; par Frisi, ouvrage cité, pl. VII; et par Du Sommerard, Album, 10e série, pl. XIV.

prince comme légat du pape Pélage II († 590), son prédécesseur [1].

Des discussions très-sérieuses se sont élevées sur la question de savoir si la couronne de fer avait servi depuis le règne des Lombards au couronnement des rois d'Italie, et si la bande de fer intérieure avait été forgée avec l'un des clous de la passion du Christ. Muratori [2], sans contester à cette couronne son ancienneté et sa provenance, a soutenu la négative. Son opinion a été combattue par le cardinal Tolomei, Pierre-Paul Bosca, le P. Allegranza, Giusto Fontanini, archevêque d'Ancyre [3], et Frisi [4]. Un décret de la congrégation des Rites, du 7 août 1717, confirmé par le saint-siége le 10 du même mois, a tranché la question en faveur de l'authenticité de la relique. Aussi, depuis cette époque, la célèbre couronne n'était plus conservée dans le trésor de l'église; les chanoines n'en faisaient voir là qu'une copie. La couronne elle-même était renfermée dans un reliquaire de cristal de roche, en forme de croix, qui était placé au-dessus d'un autel à droite du chœur. Pour la voir (c'était en 1847), il nous a fallu une permission du gouverneur autrichien de Milan. En conséquence de cette autorisation, le reliquaire a été descendu de l'emplacement qu'il occupait par un prêtre accompagné d'acolytes portant la croix, les chandeliers et l'encensoir, avec la récitation des prières d'usage.

(1) Le P. ALLEGRANZA, *Lettre sur la couronne de fer*, ap. FRISI, ouvr. cité, t. I, p. 161.

(2) *Anecd. ex Ambros. Bibl. cod.*, t. II, p. 274, 286, 309, 345; *Annali d'Italia*, t. IV, p. 8.

(3) *De corona ferrea*, cap. IV, p. 34; Romæ, 1717.

(4) Ouvrage cité, p. 160 et suivantes.

Après la célèbre victoire remportée à Magenta par l'armée française, les Autrichiens, en évacuant Milan et Monza, ont emporté la couronne de fer, qui cependant n'appartenait pas à l'Autriche, mais bien à l'église de Monza.

Nous n'avons pas à nous occuper des deux questions débattues par Muratori, nous ne considérons ici les objets que nous venons de citer qu'au point de vue de l'art, et nous en recherchons l'âge et la provenance. La tradition, lorsqu'elle est isolée, n'est certainement pas suffisante pour guider l'archéologue dans ses recherches, elle est souvent d'une date récente et de l'invention des cicerone; mais lorsque la tradition est appuyée sur des textes anciens qui se sont constamment succédé d'âge en âge, et qu'elle est d'ailleurs en rapport avec la forme et le caractère des objets auxquels elle s'applique, elle devient tout à fait respectable et mérite croyance : c'est ici le cas. Paul Warnefride, plus connu sous le nom de Paul Diacre, qui écrivait dans le huitième siècle son Histoire des Lombards, constate les dons nombreux d'objets d'or et d'argent que Théodelinde avait faits à la basilique de Monza, qu'elle avait bâtie [1]. Une bulle de Calixte II, de 1120, et une bulle d'Innocent II, de 1135, en font aussi mention [2]. Buonincontro Morigia, écrivain du quatorzième siècle, qui nous a donné l'histoire des vicissitudes du trésor de Monza, ne manque pas de rappeler les présents faits par saint Grégoire le Grand à la reine, et par celle-ci à l'église de Monza; il cite nommément les couronnes d'or qui y étaient

(1) Pauli Warnefridi diaconi *De gest. Langob.*, lib. IV, cap. xxxii, ap. Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 459.

(2) Elles sont rapportées par Frisi, *Mem. stor. di Monza*, t. II, p. 48.

conservées [1]. Sigonius, au seizième siècle, rappelle la tradition [2].

Quant à la croix pectorale et à l'évangéliaire, la tradition s'appuie en outre sur un titre fort respectable : c'est une lettre de saint Grégoire le Grand [3], rapportée par Muratori [4] et par Baronius [5], dont les termes sont trop importants pour que nous négligions de les rappeler. Théodelinde avait annoncé au pape la naissance et le baptême de son fils Adaloald (603), et le pape lui répond : « Excellentissimo autem filio nostro Adulovvaldo regi transmittere filateria curavimus; id est crucem cum ligno sancti crucis Domini et lectionem sancti evangelii theca persica inclusam. »

Ces documents sont bien forts à l'appui de la tradition; la croix pectorale et l'évangéliaire paraissent en effet dénommés spécialement dans la lettre de saint Grégoire. Au surplus, le long vêtement du Christ sur la croix du phylactère, l'horizontalité des bras, tout en un mot dénote une représentation du Christ en croix des premières époques. On pourrait objecter que ce ne fut qu'à la fin du septième siècle que les évêques grecs, dans une assemblée connue sous le nom de concile In trullo, autorisèrent la représentation du crucifix; mais on sait que les évêques grecs n'avaient fait qu'approuver un usage déjà établi depuis longtemps [6], ce que vient con-

(1) Boninconiro Morigia, *Chronicon Modoetiense*, ap. Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XII, col. 1069, 1071 et 1114.

(2) *Hist. de regno Italiæ*, lib. IV, anno 691.

(3) Lib. XII, ep. vii, ind. 7.

(4) *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 461.

(5) *Annales eccles.*; Lucæ, 1742, t. XI, p. 49.

(6) Gori, *Symbolæ litterariæ*, t. III, p. 104 et suiv.

firmer, pour l'Orient, le manuscrit syriaque de la Bibliothèque laurentienne de Florence, écrit en 586 dans le monastère de Saint-Jean en Mésopotamie, où l'on trouve une miniature qui reproduit un Christ en croix vêtu du colobium sans manches, comme sur le phylactère du trésor de Monza [1]; et, pour l'Occident, le témoignage de Grégoire de Tours, qui parle d'une peinture existant dans l'église Saint-Geniès, à Narbonne, qui représentait le Christ sur la croix [2]. Saint Agnello, archevêque de Ravenne au milieu du sixième siècle, avait aussi donné à son église une grande croix d'argent sur laquelle se trouvaient les figures du Christ et de plusieurs saints [3].

Quant à la couronne qui est relatée par son nom de corona ferrea dans un inventaire du trésor de Monza de 1275, publié par Frisi [4], il existe un monument de l'époque de Théodelinde qui vient confirmer la tradition : c'est un bas-relief de l'église primitive que la reine avait fait construire en 595. Il est fort heureux que Matteo del Campione, qui reconstruisit le temple de Monza au commencement du quatorzième siècle, n'ait pas eu pour ce bas-relief le mépris que témoignent Muratori et d'Agincourt, qui l'auraient fait certainement briser [5]. L'architecte du quatorzième siècle, pour sa-

(1) Nous la reproduisons dans la planche LXXX de notre Album.

(2) *De glor. mart.*, lib. I, cap. XXXIII.

(3) « Laqual munificenza fu imitata da S. Agnello di cui fu dono la nobile e gran croce di argento, che ancor' oggi si vede all' altar maggiore, in cui effigiate sono le imagini di molti santi, e in mezzo, quella di Christo resuscitato. » FABRI, *Le sagre memorie di Ravenna antica;* in Venetia, 1664, p. 20.

(4) Ouvrage cité, t. II, p. 131.

(5) Il est reproduit par MURATORI, *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 460, et par D'AGINCOURT, Sculpture, pl. XXVI, n. 8.

tisfaire à la vénération que les habitants de Monza portaient à la célèbre reine des Lombards, conserva ce bas-relief et le fit placer au-dessus de la porte principale du nouveau temple. Cette sculpture, malgré sa médiocrité au point de vue de l'art, est un monument archéologique des plus intéressants. Cinq personnages y sont représentés : Théodelinde, Agilulfe son mari, Adaloald leur fils, et Gondeberte leur fille, tenant dans leurs mains les présents qu'ils offrent à saint Jean-Baptiste. La reine porte une couronne et une croix, et le saint tient dans les mains ceux des présents qu'il a déjà reçus, qui paraissent être un livre posé à plat et un vase. L'artiste, en arrière des personnages, a sculpté trois couronnes : celle du roi, celle de la reine et la couronne de fer, ainsi que tous les autres objets dont la tradition attribue la donation à Théodelinde. Muratori, qui avait examiné ces pièces lorsqu'elles subsistaient toutes encore dans le trésor, reconnaissait que la sculpture, malgré sa rudesse, reproduisait parfaitement la forme des bijoux conservés dans le trésor comme dons de Théodelinde [1].

Nous devons ajouter que la couronne de fer est semblable, pour la forme, à celle que porte Justinien dans les mosaïques de Saint-Vital et Saint-Apollinaire in classe, de Ravenne, qui datent de la fin du sixième siècle [2].

La tradition est donc ici appuyée sur une foule de documents importants. Nous devons dire cependant que les deux amulettes recouvertes de cristaux de roche paraissent plutôt provenir de la chapelle de Bérenger Ier

(1) Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 460.

(2) Ciampini, *Vetera monumenta*, t. II, p. 73 et 89, pl. XXII et XXV.

(888 † 924) que de Théodelinde. On trouve en effet, dans l'inventaire de cette chapelle [1], une mention qui se rapporte à ces deux amulettes : « Cristallos III circumamictos auro », et comme Bérenger avait fait don de la plupart des objets de sa chapelle à l'église de Monza, on peut bien supposer que les deux amulettes de cristal proviennent des dons de ce prince.

Le caractère grec de tous ces monuments est incontestable. Les inscriptions qui se trouvent sur le phylactère et sur les deux amulettes ne peuvent laisser aucun doute. Quant à la couronne, nous croyons avoir établi, dans nos *Recherches sur la peinture en émail* [2], qu'au temps de Grégoire le Grand les procédés de l'émaillerie n'avaient pas encore pénétré en Italie, et que les Byzantins en étaient alors seuls en possession [3]. L'expression de theca persica, dont se sert saint Grégoire pour désigner la riche couverture qui servait d'écrin au texte des Évangiles qu'il envoyait à Adaloald, semble bien indiquer un travail oriental. Le voyage de saint Grégoire à Constantinople est d'ailleurs un fait constant. On comprend dès lors qu'il en ait rapporté des objets précieux qui ne se fabriquaient pas encore en Italie, et qu'en envoyant des présents à la reine Théodelinde, si ardente à propager la foi catholique, il ait choisi des pièces rares qu'elle ne pouvait se procurer auprès des artistes italiens.

Le savant M. de Lasteyrie [4] ne veut voir que du verre rouge, et non des grenats, dans l'ornementation

(1) Découvert et publié par Frisi, ouvr. cité, t. III, p. 72.
(2) § III, art. III; Paris, 1846, p. 96 et suiv.
(3) Voyez au titre de l'Émaillerie, chapitre Ier, § Ier, art. III.
(4) *Description du trésor de Guarrazar;* Paris, 1860, p. 27 et suiv.

de l'évangéliaire de Monza; il regarde cette magnifique pièce d'orfévrerie comme une production de l'art nordo-germanique apportée par Théodelinde, princesse de Bavière, qui épousa dans le dernier quart du sixième siècle le roi des Lombards Autharis († 590), et, après la mort de ce prince, le duc de Milan Agilulfe, auquel elle donna la couronne.

Il est certainement presque impossible à celui qui n'a pas fait une étude spéciale des pierres précieuses, de discerner, à la première vue, le grenat taillé en tables minces du verre rouge, si fréquemment employé dans la bijouterie du moyen âge; mais comme il était d'une grande importance de déterminer la nature de la matière rouge employée dans la belle couverture de l'évangéliaire, nous avons voulu ne conserver à ce sujet aucun doute. Après la publication de l'opinion de M. de Lasteyrie, nous étions retournés à Monza en 1862, et, après avoir examiné de nouveau l'évangéliaire de Théodelinde, nous avions acquis la conviction que la matière rouge ne pouvait être que du grenat ou de l'émail. Ne voulant pas néanmoins nous en rapporter à nous seul, et ne pouvant rester que quelques heures à Monza, nous avons prié M. l'abbé Fossati, custode du trésor de Monza, et M. l'abbé César Aguilhou, professeur de rhétorique au gymnase de Monza, savant archéologue, d'examiner la question et de la résoudre. Ces messieurs ont soumis la pièce à un habile orfévre, M. Pascal Galbiati, très-versé dans la connaissance des pierres dures, et après un examen attentif, cet artiste s'est convaincu que la matière rouge, cloisonnée d'or, était bien du grenat rouge taillé en table.

Nous pouvons dire d'ailleurs que la vue seule de la pièce repousse l'origine barbare que M. de Lasteyrie veut lui donner, et qu'elle porte au contraire avec elle le cachet de l'orfévrerie grecque. Le petit cordonnet granulé dont les orfévres byzantins ne manquaient pas de border leurs pièces, se retrouve sur l'évangéliaire, comme sur la croix pectorale et sur les deux amulettes dont l'origine grecque, à cause des inscriptions qu'on y lit, ne saurait être contestée. Les pierres fines sont disposées avec la symétrie qu'affectent les orfévres byzantins. Les beaux camées antiques, accompagnés de gamma grecs, ne sauraient non plus être sortis de la Bavière barbare. Enfin, le travail d'orfévrerie, d'une délicatesse achevée dans toutes ses parties, dénote un art très-avancé, et n'a pu être exécuté dans un pays tout à fait étranger aux arts à cette époque, et qui n'a jamais rien produit d'analogue. Nous avons fait connaître les bijoux importés par les envahisseurs sortis de la Germanie [1], et nous avons reproduit dans notre planche XXXI les plus beaux de ces bijoux qui aient été trouvés. Nous ferons connaître aussi le calice, d'une ornementation rude et quasi barbare, qui fut exécuté pour le duc de Bavière, Tassilo, près de deux siècles cependant après Théodelinde [2]. Il sera donc facile à nos lecteurs de faire la comparaison, et de se convaincre que la couverture de l'évangéliaire de Monza ne peut appartenir à l'industrie barbare de la Germanie au sixième siècle; elle ne pourrait même provenir de l'Italie, puisque les

(1) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. III, t. I, p. 473 et suiv.

(2) Nous l'avons fait reproduire dans le cul-de-lampe qui termine notre préface.

arts y étaient dans une complète décadence à l'époque de Théodelinde.

L'église de Monza possédait trois évangéliaires désignés simplement, dans un inventaire de 1275, par ces mots : Tria testa evangellia. Dans un acte de restitution d'une partie du trésor de Monza, daté de 1277, un volume donné à l'église par Théodelinde y était compris sous la dénomination de Talliacore, qui, d'après Frisi, serait formée des mots tallus chori, table à l'usage du chœur. Frisi avait cru reconnaître dans le Talliacore l'évangéliaire que nous venons de décrire [1], et nous avions eu le tort de reproduire, sans l'avoir examinée, l'allégation du savant historien de l'église de Monza [2]. Partant de là, M. de Lasteyrie qui trouvait, d'après les énonciations de l'acte de 1277, quelque différence entre le Talliacore et notre évangéliaire, en a conclu que si le livre auquel on donnait le nom de Talliacore provenait de Grégoire le Grand, l'évangéliaire, qui subsiste encore, ne pouvait avoir la même origine. La conséquence n'était pas rigoureuse. Frisi avait eu tort de voir dans l'évangéliaire qui subsiste le Talliacore désigné dans l'acte de 1277, et en effet, un livre à l'usage du chœur n'est pas un évangéliaire, qui est l'un des instruments du saint sacrifice de la messe et qui appartient à l'autel, mais voilà tout; et il n'en est pas moins vrai que c'est un évangéliaire renfermé dans une riche couverture que le saint pape Grégoire avait envoyé à Théodelinde, lectionem sancti evangelii theca persica inclusam; c'est un évangéliaire que possède encore le trésor de Monza, et la tradition

(1) *Memorie storiche di Monza*, t. III, p. 58.

(2) *Recherches sur la peinture en émail*, p. 15.

qui s'est transmise d'âge en âge a attaché le nom de saint Grégoire à ce riche bijou.

Frisi avait reconnu dans la couverture de l'évangéliaire un travail grec, di greco lavoro, et il devait se connaître en œuvres byzantines, puisqu'il en existait plusieurs dans le trésor de l'église dont il était chanoine. Mais ce n'est pas sur l'opinion de Frisi que nous avons formé la nôtre; nous avions vu et touché l'évangéliaire avant de connaître l'ouvrage de Frisi sur l'église de Monza. Nous avons étudié de nouveau cette belle pièce, après avoir examiné bon nombre de monuments de l'orfévrerie byzantine conservés en Europe dans différents musées, églises et collections particulières, et nous avons acquis la conviction que l'évangéliaire de Monza ne pouvait être sorti que de la main d'un orfévre grec, et qu'il devait remonter à une époque très-reculée.

Nous en dirons autant d'une autre pièce d'orfévrerie que possède encore le trésor de l'église de Monza, à savoir le reliquaire d'or qui renferme, dit-on, des cheveux et une dent de saint Jean-Baptiste. Ce reliquaire se présente sous la forme d'une boîte plate, de vingt-cinq centimètres de hauteur, portée par quatre petits pieds en forme de griffes. Elle est rectangulaire dans sa partie inférieure, mais elle se rétrécit un peu dans le haut. La face principale est couverte de pierres fines disposées avec une grande symétrie, au milieu d'ornements composés de filets d'or granulés. Sur le haut, sont deux petits lions affrontés qui semblent mordre un chaton sertissant une grosse pierre fine; des pierres fines enchâssées dans de beaux chatons s'élèvent en arrière des lions. Nous avons fait photographier ce beau bijou, et

nous donnons la gravure du cliché photographique dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. Le revers de la boite est fort intéressant : on y a reproduit le Christ sur la croix, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean, et, plus près de lui, un Juif le frappant de la lance, et un autre tenant l'éponge au haut d'un roseau. La tête du Christ est auréolée du nimbe crucifère, mais il ne porte pas de couronne d'épines; ses bras sont étendus dans une horizontalité parfaite; ses pieds sont cloués séparément. La croix n'a pas d'inscription sur le titre. Au-dessus des bras de la croix sont des médaillons qui reproduisent deux bustes figurant le soleil et la lune. Le dessin de cette composition a été obtenu, sur la feuille d'or du fond, par un poinçon frappé au marteau; ce poinçon figure un petit cercle. Malgré le mode fort imparfait employé pour reproduire le dessin du sujet, on s'aperçoit cependant que l'artiste qui a décoré le revers du reliquaire était un dessinateur assez habile. Les deux bustes du soleil et de la lune ont un cachet antique. La figure du Christ est plus grande que les autres, mais toutes les proportions sont exactes et les contours réguliers. On voit facilement que si l'artiste avait dessiné ses figures au trait avec un burin, il aurait produit une œuvre très-correcte. Ce dessin indique donc une bonne époque. Le fond est marqueté de petits ronds qui se joignent et qui ont été faits au poinçon, de même que les traits du dessin; mais pour le laisser ressortir, l'artiste a ménagé autour des figures et de la croix un espace lisse que le poinçon a respecté.

Suivant l'opinion la plus générale, ce reliquaire serait celui qui est désigné en tête de l'inventaire de la cha-

pelle de Bérenger, roi d'Italie, sous la dénomination de Capsa aurea, et dans l'inventaire de 1275, sous celle de Cassa de auro cum gemmis ad honorem beati Johannis Baptiste; mais plusieurs archéologues, et entre autres M. l'abbé César Aguilhou de Monza, ont pensé que ce reliquaire était plus ancien et avait dû faire partie des dons de la reine Théodelinde. M. l'abbé Aguilhou se fonde sur ce que dans les anciens temps il n'était pas permis d'élever un temple sous l'invocation d'un saint sans en posséder quelque relique. Or, la basilique de Monza, édifiée par Théodelinde sous le vocable de saint Jean-Baptiste, n'aurait jamais possédé d'autres reliques du saint précurseur que celles qui sont contenues dans cette boîte, d'où l'on devrait supposer qu'elle est possédée par l'église depuis sa fondation.

Cette opinion pourrait bien être l'expression de la vérité. Dans tous les cas, la symétrie parfaite qui règne dans l'agencement des pierres fines, la correction du modelé des petits lions du couvercle, le style du dessin de la scène reproduite sur la seconde face du reliquaire, les filets d'or granulés qu'on trouve sur cette belle pièce d'orfévrerie, dénotent la meilleure époque de l'art byzantin. Le reliquaire peut bien être venu de Constantinople avec la couronne de fer, et avoir été offert par Théodelinde à la basilique qu'elle avait édifiée.

II.

Dans le trésor de l'église Saint-Marc de Venise.

L'église Saint-Marc possède de très-belles productions de l'orfévrerie byzantine. Les Vénitiens, après les avoir enlevées pour la plupart de Constantinople, en

1204, ont eu le bon esprit de les conserver avec soin. Il faut dire cependant qu'un incendie qui dévora les chambres du trésor, en 1231, dut anéantir plusieurs objets ; mais ce trésor est encore si riche en pièces d'orfévrerie byzantine, qu'il faut bien qu'un certain nombre d'entre elles ait échappé au feu, ou que les chefs vénitiens, qui avaient eu leur part du butin, aient fait des dons à Saint-Marc pour réparer les pertes causées par l'incendie. Les chambres du trésor sont situées au midi, dans le bas de l'église. On y entre par une porte surmontée d'une élégante décoration, où l'on voit la croix byzantine à double traverse exécutée en mosaïque. Les pièces d'orfévrerie qui contiennent des reliques sont disposées dans les armoires vitrées d'une petite chapelle assez obscure située à gauche de la salle principale du trésor. Il est très-difficile de se faire ouvrir ces armoires, et il faut ordinairement se contenter de voir les objets qu'elles contiennent, à travers les vitres et d'une manière imparfaite. Les autres pièces, au contraire, qui sont exposées dans cette salle, dans une montre vitrée faisant face à la fenêtre et dans une armoire fermée avec des glaces, peuvent être parfaitement vues, même par les personnes auxquelles les armoires ne sont pas ouvertes.

Nous citerons, parmi les pièces les plus intéressantes, 1° un reliquaire d'argent doré ayant la forme d'une église grecque. Le plan est un carré sur chaque face duquel saillit un hémicycle, ce qui donne à l'ensemble la forme d'une croix à quatre branches égales. Une coupole s'élève au centre du monument. Des coupoles plus petites, séparées par des tourelles carrées, dominent

chacune des branches de la croix. Une porte ouverte dans l'un des hémicycles est décorée sur chacun de ses deux battants d'une figure en pied : un saint guerrier et une sainte. On voit une tête de lion au-dessus de cette porte, et à la base du monument, des lions, des griffons et autres animaux : ces bas-reliefs sont exécutés au repoussé. A l'intérieur, une ampoule d'or est suspendue à la coupole centrale; elle est remplie, dit-on, du sang qui était sorti, en l'année 320, d'une figure du Christ conservée à Beyrouth en Syrie.

2° Un reliquaire de cristal de roche, monté en or, ayant la forme d'une croix à quatre branches égales : il est rempli par un morceau de la vraie croix d'environ trente centimètres de hauteur. Une inscription grecque, divisée sur les quatre branches de la croix d'or, constate que ce reliquaire avait été donné à une église par l'impératrice Irène Ducas, alors que, veuve d'Alexis Comnène († 1118), elle s'était retirée dans un couvent qu'elle avait fondé et où elle avait embrassé la vie monastique[1]. Le pied sur lequel est placée la croix est d'un mauvais travail, et probablement beaucoup moins ancien que le reliquaire.

3° Un tableau d'argent doré, au centre duquel est incrustée une croix de cristal à double traverse qui renferme un morceau du bois de la vraie croix. Au-dessus, s'élève un petit vase enrichi d'un médaillon où se trouve représenté le Christ en buste. Ce petit vase contiendrait du sang de Jésus-Christ, si l'on en croit l'inscription grecque qui s'y trouve gravée. Une inscription en caractères grecs,

(1) L'inscription a été déchiffrée et traduite par Montfaucon, *Diarium italicum;* Parisiis, 1702, p. 53.

existant sur la bordure du tableau, attribue à une impératrice du nom de Marie le don de ce reliquaire, sans indiquer l'église donataire. Montfaucon, qui a traduit l'inscription [1], suppose que cette Marie était la femme de Nicéphore Botoniate († 1081).

4° Un reliquaire en forme de tableau, dont le fond, d'argent doré, est encadré dans une bordure d'or chargée de pierreries. Sur le fond, une croix à double traverse, creusée dans le métal, renferme un très-grand morceau de la vraie croix. Quatre figures d'or occupent les angles : en haut, les figures de saint Gabriel et de saint Michel archanges; en bas, celles de Constantin et d'Hélène. Une inscription grecque, gravée au revers du tableau, constate qu'il avait été exécuté sur l'ordre du patrice Constantin, général des galères. L'auteur qui a décrit le trésor de Saint-Marc dans le grand ouvrage *Venezia e le sue lagune,* publié par la municipalité de Venise [2], prétend, d'après Tiepolo [3], que ce Constantin était frère de l'empereur Nicéphore Phocas († 969). Un crucifix d'or est fixé sur le bois de la vraie croix. Nous le soupçonnons d'invention vénitienne et postérieur au reliquaire, qui pourrait bien appartenir au dixième siècle.

5° Une boîte d'argent doré de forme oblongue. Le couvercle est décoré d'un bas-relief exécuté au repoussé, dans le style de celui de la boîte du Louvre, dont nous donnons la reproduction dans la planche XXVI de notre Album. On y voit le Christ, assis sur un trône, distri-

(1) *Diarium italicum,* p. 54.

(2) Venezia, 1847; vol. II, parte IIa, p. 73.

(3) *Trattato delle santissime reliquie della chiesa di San Marco,* 1617.

buer des couronnes à saint Eugène de Trébizonde, à saint Achille, à saint Canidios et à saint Valérien, qui se tiennent à ses côtés. Une longue inscription grecque en l'honneur de ces saints contourne la boîte.

6° Une boîte d'or de vingt-sept centimètres de longueur, vingt-trois centimètres et demi de largeur et cinq de hauteur, renfermant des reliques. Le couvercle est bordé d'une ceinture de pierres fines. Une seconde bordure intérieure est décorée de six bustes de saints ciselés sur or; cette bordure encadre une représentation du Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean sous les branches de la croix, et deux anges au-dessus. Ces figures sont exécutées en émail cloisonné dans l'épaisseur de l'or qui sert de fond au tableau. Le dessous de la boîte est rempli par une croix au milieu de feuillages exécutés au repoussé.

7° Un tableau d'or et d'argent doré, de quarante-sept centimètres de hauteur sur trente-cinq de largeur, enrichi d'émaux et de pierres fines. Au centre, on voit le buste de face de saint Michel, exécuté, en bas-relief, au repoussé : il a la main droite étendue sur la poitrine, de la gauche il tient un sceptre. La tête, le cou et les ailes sont d'or; le buste est enrichi d'émail et de pierres fines. Le nom de l'archange est écrit en caractères grecs au-dessus de la tête, et un peu plus haut sont deux médaillons d'émail cloisonné, où l'on voit le Christ et saint Simon. Le fond du tableau est entouré d'une étroite bordure d'émail où sont reproduits, avec une extrême délicatesse, des fleurs et des ornements. Le bas repose sur une bande d'ornements renfermant trois médaillons d'émail avec des figures de saints; une bande dé-

corée de la même façon existe dans le haut; le tout est encadré dans une large bordure enrichie de seize médaillons circulaires renfermant également des saints en buste. Les figures, dans tous les médaillons, sont toujours accompagnées de leurs noms en majuscules grecques. Le revers du tableau est couvert d'une feuille d'argent doré, où l'on a reproduit, en léger relief, une croix dont le milieu et les extrémités sont décorés de bustes de saints; elle est encadrée dans deux bordures : l'une renferme des bustes de saints, la seconde des rinceaux de feuillage.

8° Un magnifique tableau d'or, de quarante-six centimètres de hauteur sur quarante de largeur, où est reproduit, en demi-relief, l'archange saint Michel en pied. L'or du visage et du cou est recouvert d'un émail rose très-fin et très-poli, ce qui peut faire supposer que la face est taillée dans une pierre dure. Les boucles des cheveux, qui sont rendues par de l'émail noir, sont dessinées par des cloisons d'or. L'archange porte la brigandine à écailles carrées, terminée par une sorte de cotte qui couvre les cuisses, et des grevières. La brigandine est d'or, les grevières d'argent doré, la cotte en émail cloisonné. C'est cette armure dont est revêtu Basile II (976 † 1025) dans la grande miniature d'un manuscrit grec appartenant à la Bibliothèque de Saint-Marc, dont nous donnons la reproduction dans la planche LXXXV de notre Album. Saint Michel tient de la main droite une longue épée, et de la gauche un globe crucigère d'émail blanc cloisonné de dessins d'or. L'épée et le globe font entièrement saillie sur le fond. Cette belle figure en pied se détache sur un fond d'émail bleu lapis

foncé, enrichi de fleurettes rouges, vertes et blanches d'un goût exquis et d'une délicatesse achevée; le dessin est rendu par des cloisons d'or d'une finesse extrême. Le tableau est encadré dans une large bordure décorée de pierres fines et d'émaux cloisonnés sur or. Dans le haut, trois émaux, en médaillons circulaires, renferment les bustes du Christ, de saint Pierre et de saint Minas; les médaillons correspondants, au bas du tableau, sont veufs de leurs émaux. Quatre autres émaux, de forme ovale, disposés par deux sur les grands côtés de la bordure, reproduisent chacun les figures en pied de deux saints, dont les noms grecs sont inscrits, en cloisonnage d'or, sur le fond d'émail. Tous ces saints sont des guerriers très-révérés dans l'Église grecque : saint Théodore le Stratelate [1] et saint Théodore Thyron, saint Démétrius et saint Nestor, saint Georges et saint Procope, saint Eustathios et saint Mercure. Ils portent tous la même armure que l'archange, avec la lance et le bouclier. Les émaux sont d'une finesse extrême et d'une exécution si parfaite, qu'à moins de les examiner de très-près on les prend pour de fines miniatures aux plus vives couleurs.

9° Un tableau d'argent doré, de quarante-trois centimètres de hauteur sur trente et un de largeur. Un disque de lapis lazuli occupe le milieu; on y voit la scène de la crucifixion reproduite en figures d'or de demi-relief, ciselées séparément et fixées sur le lapis. Le Christ est sur la croix; la Vierge et saint Jean sont au-dessous. Des inscriptions en lettres capitales grecques reproduisent les paroles du Christ sur la croix : Ἴδε ὁ υἱός σου — Ἰδοὺ ἡ

(1) Magister militum. Du Cange, *Gloss.*, v° Στρατηλάται.

μήτηρ σου : « Voilà ton fils — voilà ta mère [1]. » Le surplus du champ est décoré de charmants rinceaux rendus par un lacet plat granulé. La bordure d'argent est enrichie de feuillages de bon goût en relief; ils sont interrompus, au centre de chacun des côtés, par des émaux cloisonnés de forme carrée, renfermant des images de saints en buste.

10° Un tableau d'or et d'argent, de quarante-quatre centimètres de hauteur sur trente de largeur. La scène de la crucifixion y est représentée en figures séparées, exécutées en émail cloisonné sur or et rapportées sur le fond. Les figures sont accompagnées d'inscriptions grecques. Les émaux peuvent appartenir au dixième siècle, mais la bordure d'encadrement est plus moderne; elle est décorée de deux petits émaux représentant les archanges Michel et Gabriel en pied, d'entrelacs ciselés et de pierres fines cabochons. Au-dessus de la partie supérieure de la bordure, dans une tablette ajoutée au tableau, on lit, en gros caractères, une inscription grecque qui semble indiquer que ce tableau avait renfermé du bois de la vraie croix.

11° Une couronne d'or formée d'un bandeau circulaire bordé de deux rangées de perles qui enserrent quatorze médaillons d'émail cloisonné, d'une grande finesse. Sur la plupart on voit des bustes de saints dont les noms sont tracés par des cloisons d'or, sur le fond des tableaux d'émail, en lettres majuscules grecques disposées perpendiculairement, suivant l'usage des Byzantins. L'une des figures reproduit un empereur couronné du

(1) Les mots υἱός et μήτηρ sont rendus par les abréviations ordinaires ΥC, MP.

stemma crucigère; elle est accompagnée de cette inscription : ΛΕΩΝ ΔΕϹΠ(ΟΤΗϹ)·: « Léon souverain. » Léon I[er] et Léon le Jeune (474) régnaient à une époque où l'art de l'émaillerie n'était pas connu à Constantinople; Léon III, Léon IV et Léon V étaient iconoclastes; cette figure ne peut être que celle de Léon le Philosophe († 911), fils de Basile le Macédonien, qui occupait le trône à l'époque où cet art avait atteint à la perfection. Cette couronne n'a pas été faite pour être portée; elle était destinée à être suspendue au-dessus d'un autel, et il est à croire que l'empereur Léon VI en avait été le donateur.

12° Un grand calice en sardoine taillée à côtes et montée en argent doré; il est entouré d'une large bordure qui contient quinze médaillons d'émail cloisonné, où sont reproduites les figures du Christ, de la Vierge et de différents saints en buste; ces figures sont accompagnées de leurs noms tracés en cloisonnage d'or dans l'émail. Sur le pied on lit cette inscription détériorée : ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΕΙ ΡΩΜΑΝ(Ω) ΟΡΘΟΔ(ΟΞΩ) (ΔΕ)ϹΠΟΤ(Η) : « Seigneur, protége Romain, orthodoxe empereur. » La coupe est ornée de perles pendantes. Quatre empereurs du nom de Romain ont régné à Constantinople : Romain IV (1068-1071) prenait le titre de Θεότοκος; Romain III (1028 † 1034), général, devenu empereur par le choix de Constantin VIII, fit exécuter, à la vérité, beaucoup de pièces d'orfévrerie, mais il n'eut jamais à s'occuper de questions religieuses, et n'eut pas besoin de constater son orthodoxie; Romain II, jeune débauché, mourut à vingt-six ans, après trois ans et quatre mois de règne, et s'occupa plutôt de ses plaisirs

dissolus que de donner des calices aux églises; nous croyons donc que l'empereur nommé sur notre calice est Romain Lécapène (919 † 944), associé à l'empire par son gendre Constantin Porphyrogénète, et qui, vivant à une époque peu éloignée de celle où les doctrines des iconoclastes étaient protégées par les empereurs, tenait à faire connaître sa croyance orthodoxe.

13° Un autre calice en sardonyx monté en argent doré. On lit sur le pied une inscription grecque, qui n'est autre que les paroles prononcées à la messe par le prêtre lorsqu'il consacre le vin. Au fond de la coupe, un émail cloisonné sur or reproduit le Christ dans l'attitude de bénir.

14° Un reliquaire, en forme de bras, d'argent doré : il est posé sur une boule décorée de rinceaux dans le style oriental. Ce reliquaire renferme le bras de saint Pantaléon.

Toutes ces belles pièces donnent une haute idée de l'orfévrerie, et surtout de l'émaillerie byzantine; elles appartiennent certainement à la seconde moitié du neuvième siècle et au dixième, époque de la splendeur de Constantinople [1].

A ces objets, dont la provenance est incontestable, nous croyons devoir en ajouter quelques autres qui, bien que privés d'inscriptions grecques, nous paraissent être de provenance byzantine, à savoir : 1° un très-grand

[1] Le trésor de Saint-Marc possède un très-grand nombre de vases de différentes sortes en matières précieuses et en cristal de roche venant de Constantinople, et dont quelques-uns ont des montures; mais ces montures n'ont pas assez d'importance pour que nous ayons à les mentionner ici. M. Julien Durand a fait une description détaillée de ces vases dans les *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 336, et t. XXII, p. 21.

vase de cristal, de forme allongée, monté en argent doré. Il est fermé par un couvercle hémisphérique qui s'élève au-dessus d'une gorge, et porté sur un pied circulaire assez haut : cette monture est décorée de palmettes rendues par des lacets d'or granulés. La panse du vase est enfermée dans quatre listels verticaux et deux listels horizontaux qui sont couverts de pierres fines; 2° Une aiguière, en agate onyx, de forme semi-ovoïde. La monture d'or termine en partie l'ovoïde, qui est surmonté d'un orifice évasé en forme de cône tronqué renversé; une anse et un goulot, dans le style oriental, sont attachés à la monture de métal. Le corps du vase repose sur un pied circulaire. La monture est décorée, comme dans le vase précédemment décrit, de palmettes formées de fins lacets d'or granulés; 3° Un reliquaire en forme de bras avec main, et 4° un autre reliquaire en forme de jambe, très-bien modelé. Ces deux pièces, d'argent doré, sont décorées de rinceaux dans le style byzantin, exécutés au repoussé.

Nous aurions pu citer encore, parmi les monuments d'orfévrerie byzantine que possède Venise, trois couvertures de manuscrits appartenant à la Bibliothèque de Saint-Marc, qui sont de superbes pièces, malheureusement détériorées : l'une est décorée de perles et d'émaux, les deux autres, de pierres fines, d'émaux et de perles; mais comme elles empruntent surtout leur ornementation des figures en émail qui y sont fixées, nous en donnerons la description quand nous traiterons de l'émaillerie cloisonnée; les planches CII et CIII de notre Album reproduisent les deux plus belles.

III.

Le reliquaire de Limbourg.

Parmi les monuments de l'orfévrerie byzantine, l'un des plus complets et des plus intéressants est le reliquaire de la vraie croix qui est conservé aujourd'hui à Limbourg (duché de Nassau), dans la sacristie de l'église Saint-Georges.

Ce reliquaire est une boîte plate, de forme rectangulaire, ayant soixante centimètres de hauteur sur quarante-cinq centimètres de largeur. La boîte est faite d'un bois brun foncé très-dur, et recouverte en dessous et sur les côtés de lames d'argent doré enrichies d'ornements estampés. Un couvercle, qui se tire à coulisse, laisse à découvert le fond, où repose un très-gros morceau de la sainte croix disposé en forme de croix à double traverse. Le dessus de la boîte et l'intérieur sont d'or, et décorés de pierres fines, de figures et de rinceaux en émail cloisonné. Entrons dans quelques détails sur ce magnifique produit de l'orfévrerie byzantine [1].

Le dessus de la boîte, lorsqu'elle est fermée, présente l'ornementation que voici : une bordure d'or, d'environ neuf centimètres de largeur, contourne les quatre côtés du rectangle et recouvre l'épaisseur des bords de la boîte; elle reste donc en surélévation lorsqu'on tire le couvercle à coulisse pour découvrir l'inté-

(1) M. Didron a publié dans les *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 337, la gravure de la plaque centrale du couvercle, et dans le tome XVIII, p. 42 et 124, deux planches reproduisant les figures d'ange en émail qui sont à l'intérieur de la boîte et quelques-uns des ornements en émail. Nous engageons nos lecteurs à consulter ces planches.

rieur et laisser voir la relique. Une inscription en lettres majuscules grecques se montre en relief sur cette bordure d'or, elle est ainsi conçue :

† Οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ.
Θεὸς γὰρ ὢν ἔπασχεν ἐν βροτῶν φύσει.
Ὃν Βασίλειος ὁ Πρόεδρος ἐξόχως
Σέβων, ἐκαλλώπισε τὴν θήκην ξύλου,
Ἐν ᾧ τανυσθεὶς εἵλκυσεν πᾶσαν κτίσιν.
Ἀλλ' ἦν ὡραῖος κάλλει Χριστὸς, καὶ θνήσκων
Οὐκ εἶδος εἶχεν· ἀλλ' ἐκαλλώπιζέ μου
Τὴν δυςθέατον ἐξ ἁμαρτίας θέαν.

Cette hymne, dont le sens mystique n'est pas très-facile à saisir, peut être ainsi traduite :

« Jésus suspendu à la croix n'avait plus la beauté, car étant Dieu il souffrit dans la nature humaine. Basile Proèdre, dans sa vénération profonde, a orné le reliquaire de la croix sur laquelle le Christ fut étendu et d'où il attira le monde entier. Le Christ avait une beauté parfaite qu'il ne conserva pas en mourant; mais il embellissait le hideux aspect que je tenais du péché. »

A l'intérieur de la bordure d'or se trouve le couvercle à coulisse. Le centre est décoré d'une plaque de dix-neuf centimètres environ de hauteur sur cent cinquante-cinq millimètres de largeur, comprenant neuf petits tableaux d'émail sur fond d'or; ils sont distribués trois par trois au-dessus les uns des autres, et encadrés dans des lignes formées de petits rubis et de quelques émeraudes : toutes ces pierres sont taillées régulièrement en carré et de la même dimension. Dans le tableau central, on voit le Christ assis sur un riche trône à

coussin : il bénit de la main droite, à la manière grecque, et tient de la gauche le livre des Évangiles. Par-dessus une tunique talaire, il porte un grand manteau bleu lapis merveilleusement drapé. Sa figure est sévère et pleine de noblesse; ses pieds nus sont chaussés du cothurne antique, et ses mains sont parfaitement dessinées; or quand on songe aux procédés mis en œuvre dans ce genre d'émaillerie pour reproduire les traits du dessin, on a peine à comprendre comment l'artiste a pu arriver à tant de perfection. Chacun des huit autres tableaux comprend deux personnages d'environ cinq centimètres de hauteur : à la droite du Christ, saint Jean et l'ange Gabriel; à sa gauche, la Vierge et saint Michel archange. Les deux anges sont revêtus du costume impérial de cérémonie, celui que porte Romain IV dans le bas-relief d'ivoire conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Les douze apôtres sont distribués deux par deux dans les six autres tableaux; ils portent la longue tunique et le grand manteau de l'antiquité, et tiennent à la main soit un livre, soit un volumen. Toutes les figures de ces neuf tableaux, dessinées avec correction, sont exécutées en émail cloisonné, et se détachent sur le fond de la plaque d'or qui a été abaissée, suivant les contours extérieurs de chaque figure, pour former la petite caisse dans laquelle ont été disposés et le cloisonnage d'or d'une ténuité extrême qui trace le dessin, et les émaux qui teignent les carnations et les vêtements [1]. Des inscriptions

(1) On peut se reporter à nos *Recherches sur la peinture en émail*, Paris, 1846, § I, et au titre de l'Émaillerie, chap. I, § I, pour avoir plus de détails sur les procédés de fabrication.

grecques, gravées sur le fond d'or de chacun des tableaux, donnent le nom du personnage représenté. Les neuf tableaux, avec leur bordure de rubis, sont entourés d'un encadrement d'émail formé d'une suite de petits losanges dentelés au centre desquels est une croix. Au-dessus et au-dessous de la plaque centrale sont disposés trois médaillons circulaires formés d'une grosse pierre fine entourée d'un cercle de pierres précieuses plus petites, et comme les trois médaillons dépassaient en largeur l'étendue de la plaque d'or émaillée de figures, l'orfévre, ne voulant pas laisser le moindre espace sans ornementation, a flanqué chacun des côtés latéraux de cette plaque de trois petits émaux carrés d'environ vingt-cinq millimètres, séparés par une plaque d'or couverte de pierreries. Les six petits émaux, ainsi disposés sur les flancs de la plaque, reproduisent des figures de saints en buste. Toute cette ornementation est renfermée dans un encadrement d'émail de trois centimètres environ de largeur, composé de quatre rangées de losanges semblables à ceux de la bordure qui enveloppe la plaque des neuf tableaux. Cet encadrement d'émail touche à la bordure d'or chargée de l'inscription.

L'intérieur de la boîte ne présente pas une ornementation moins brillante : la sainte relique, disposée en forme de croix à double traverse, est renfermée dans une enveloppe d'or de même forme, ayant trente-huit centimètres de hauteur, vingt-trois centimètres de largeur dans la grande traverse et huit dans la petite. Au revers de cette croix d'or se trouve une inscription en majuscules grecques ainsi conçue :

† Θεὸς μὲν ἐξέτεινε χεῖρας ἐν ξύλῳ,
Ζωῆς δι' αὐτοῦ τὰς ἐνεργείας βρύων.
Κωνσταντῖνος δὲ καὶ Ρωμανὸς δεσπόται
Λίθων διαυγῶν συνθέσει καὶ μαργάρων
Ἔδειξαν αὐτὸ θαύματος πεπλησμένον.
Καὶ πρὶν μὲν ᾅδου Χριστὸς ἐν τούτῳ πύλας
Θραύσας ἀνεζώωσε τοὺς τεθνηκότας·
Κοσμήτορες τούτου δὲ νῦν στεφηφόροι
Θράση δι' αὐτοῦ συντρίβουσι βαρβάρων.

C'est encore une hymne que l'on pourrait ainsi traduire :

« Dieu étendit les bras sur la croix, et il répandit sur elle toutes les forces de la vie. D'autre part, Constantin et Romain, empereurs, en l'ornant de pierres translucides et de perles, en ont fait un prodige de beauté; et, de même qu'autrefois le Christ sur la croix, après avoir brisé les portes de l'enfer, rendit la vie aux morts, aujourd'hui ceux qui ont orné ce reliquaire répriment, avec le secours de la croix, l'audace des Barbares. »

Au centre de la petite traverse, et sur le bois même de la vraie croix, se trouve appliqué un médaillon circulaire d'or ayant au centre un gros rubis cabochon entouré de huit émeraudes taillées en table et de forme triangulaire qui sont séparées par des rayons plats en or. Ces pierres plates translucides se rencontrent fréquemment dans l'orfévrerie byzantine. Nous avons signalé celles de la couverture de l'évangéliaire de Monza ; elles ont une grande analogie avec les verroteries plates de l'épée de Childéric. Le verre ou l'émail étaient employés quand les pierres manquaient à l'orfévre.

Un renfoncement disposé en forme de croix reçoit la

relique et son enveloppe d'or, qui peut s'enlever de ce caisson comme on enlève un bijou d'un écrin. Les parties libres de l'intérieur de la boîte autour du caisson présentent également une riche ornementation. Dans le haut et dans le bas, ainsi qu'au-dessous et au-dessus de la grande traverse, se trouvent des bandes d'ornements en émail reproduisant des motifs d'un goût et d'une délicatesse achevés. Le surplus du champ est rempli par vingt petites plaques d'or, disposées par cinq, en quatre lignes verticales, au-dessus les unes des autres. Ces plaques, sur lesquelles se détachent des figures d'émail, servent de couvercles à de petites cases où sont déposées des reliques. Chacune des dix plaques qui touchent au caisson renfermant la relique de la vraie croix offre l'image d'un ange représenté en pied sous la forme humaine, avec de longues ailes. Ils ont tous la tête diadémée, et tiennent d'une main un long sceptre terminé par un fleuron : plusieurs ont dans l'autre main un globe. L'un d'eux porte, comme l'ange du bas-relief que reproduit notre planche IV, une longue tunique talaire et un manteau drapé dans le style de l'antiquité; les autres sont revêtus de divers costumes des empereurs byzantins. Chacune des dix autres plaques présente deux figures d'anges dénommés Ἀρχαί, les Principautés, et Ἐξουσίαι, les Puissances. Les premiers, dont on ne voit que la tête, les mains et les pieds, ont quatre ailes ocellées qui couvrent le corps; les têtes de l'aigle, du lion et du bœuf, symboles des évangélistes, sortent des ailes. Les autres ont six ailes qui ne laissent à découvert que la face humaine, les pieds et les mains.

Les diverses figures qui se voient sur ce magnifique

reliquaire sont empreintes de noblesse et de beauté. Le dessin en est fort correct, et nous ne pouvons mieux le comparer qu'à celui des quatre évangélistes qui sont reproduits dans notre planche LXXXIV. Si le travail de l'émaillerie laisse indispensablement un peu de roideur dans l'attitude des personnages, en examinant de près ces figurines, on y voit une telle délicatesse de forme qu'elles rappellent les ouvrages de l'antiquité : tout y est mouvement et vie. Les mains, les pieds, éloignés des formes obtuses, sont achevés jusque dans leurs moindres linéaments. Partout l'art s'unit au travail dans ce chef-d'œuvre de l'orfévrerie : imagerie, ornements d'or, émaux, pierres précieuses, perles, travail au repoussé, travail ciselé, tout s'y rencontre dans la plus riche variété et s'y coordonne admirablement.

Comme on a pu le voir, les inscriptions en relief qui se trouvent sur les deux parties du reliquaire ne peuvent laisser aucun doute sur sa date et sur le nom des illustres personnages qui l'ont fait exécuter et à qui il a appartenu. La croix d'or qui contient la relique a été faite, comme le dit l'inscription qui est au revers, par les empereurs Constantin et Romain conjointement. Il est facile de reconnaître dans ces empereurs Constantin VII Porphyrogénète (912 † 959) et Romain, son fils, qu'il avait associé à l'empire en 948. Avant de régner seul, Constantin VII avait eu pour collègue un autre Romain, Romain Lécapène, son beau-père, qu'il avait élevé à l'empire en 919; mais en 944, Romain Lécapène ayant été détrôné par ses propres enfants, Constantin VII régna seul. A partir de 919 jusqu'en 944, Lécapène gouverna l'empire et ne laissa à son gendre

que le titre d'empereur. Si le reliquaire de la croix avait été fait pendant qu'ils régnaient nominativement ensemble, le nom de Romain aurait précédé celui de Constantin, comme cela avait lieu dans tous les actes impériaux. L'empereur Romain désigné dans l'inscription et dont le nom est placé après celui de Constantin, ne peut être que Romain II. L'enveloppe d'or de la sainte relique a donc été exécutée de 948 à 959. Il est probable que cette relique suivait l'empereur dans ses expéditions guerrières, et qu'elle faisait partie de sa chapelle particulière. C'est ce qu'on peut inférer de ces mots de l'inscription : « Ceux qui ont orné ce reliquaire » répriment avec le secours de la croix l'audace des » Barbares. » Quant à la riche boîte qui renferme le reliquaire de Constantin et de Romain, l'inscription qui existe en relief sur le contour du couvercle nous apprend qu'elle a été faite sur l'ordre de Basile le Proèdre. Cette qualification ne laisse aucun doute sur la personne de l'ordonnateur de ce beau bijou. A sa mort (963), l'empereur Romain II laissait pour héritiers ses deux fils, Basile et Constantin, qu'il avait fait couronner de son vivant. Le premier était âgé de cinq ans et l'autre de deux ; ils furent immédiatement reconnus pour successeurs de leur père, sous la tutelle de leur mère, l'impératrice Théophano. Jamais l'empire n'avait été soutenu sur des appuis si fragiles ; aussi, cinq mois après la mort de Romain II, le général Nicéphore Phocas se fit-il proclamer empereur, et peu après il épousa Théophano, sans détrôner les deux fils de Romain II, qui furent élevés auprès de lui. Il y eut donc de fait trois empereurs. Le jeune Basile reçut alors le titre de Πρόεδρος, celui qui occupe le

premier rang ; il était, en effet, l'aîné des deux empereurs légitimes. Basile ne commença à régner réellement qu'à l'âge de dix-huit ans, en 976, à la mort de Jean Zimiscès, qui, après avoir fait assassiner Nicéphore Phocas, avait gouverné l'empire sous le titre d'empereur. Il y a donc lieu de croire que la riche boîte qui renferme la relique fut faite pendant la minorité de Basile. Si elle avait été faite après 976, le rédacteur de l'inscription lui aurait donné certainement le titre d'empereur, δεσπότης, qu'avaient reçu Constantin et Romain dans la première inscription. La seconde moitié du dixième siècle a été la plus belle époque de l'art de l'émaillerie. L'empereur Zimiscès avait fait décorer de peintures en émail le tombeau qu'il s'était fait élever de son vivant, et ce fut dans cette même année 976 que fut commandée à Constantinople la célèbre Pala d'Oro que l'on admire encore aujourd'hui dans l'église Saint-Marc de Venise.

D'après Brower, le reliquaire de la vraie croix fut rapporté de Constantinople par un chevalier allemand, Henri d'Ulmen, qui avait pris part au pillage de cette ville en 1204, et donné par celui-ci au couvent des religieuses de Stuben, situé dans une île de la Moselle, près de Trèves [1]. Lors des guerres avec la France, à la fin du siècle dernier, l'électeur fit porter le reliquaire dans la forteresse d'Ehrenbreitstein. Le duc de Nassau, par suite du partage territorial effectué par les traités de 1815, s'étant trouvé en possession du trésor particulier du dernier électeur de Trèves, octroya,

(1) Browerus, *Antiq. et ann. Trevirensium,* lib. XXV ; Leodii, 1670, t. II, p. 101.

en 1827, ce beau reliquaire à l'évêché de Limbourg, où il est conservé avec le plus grand soin [1].

IV.

La couronne royale de Hongrie.

Un autre beau monument de l'orfévrerie byzantine est la couronne royale de Hongrie, dite couronne de saint Étienne, qui est conservée dans le château de Bude.

Cette couronne d'or se compose d'un bandeau frontal d'environ sept centimètres de hauteur, surmonté sur le devant d'un appendice et d'une fermeture supérieure formée de deux arceaux de soixante-deux millimètres de largeur se croisant au sommet, d'où s'élève une croix.

Le bandeau frontal est bordé en haut et en bas d'une rangée de petites perles, et enrichi de huit gros saphirs cabochons et de huit plaques d'or carrées disposées alternativement. Des figures en buste sont reproduites en émail sur le fond d'or de ces plaques. D'après les inscriptions grecques qui s'y trouvent, ces figures sont celles des archanges Michel et Gabriel, de saint Côme, de saint Damien, de saint Démétrius et de saint Georges. Les deux dernières figures présentent plus d'intérêt : l'une reproduit un jeune homme imberbe portant la couronne impériale et tenant ce sceptre composé d'une verge que surmonte une sorte de labarum,

(1) Nous ne terminerons pas ce qui a rapport au reliquaire byzantin de la vraie croix, sans adresser ici nos remercîments à Mgr Pierre Blum, évêque de Limbourg, qui nous a permis d'examiner tout à loisir cette riche pièce d'orfévrerie, et à M. l'abbé Klein, son vicaire général, qui nous l'a montrée.

sceptre que l'on rencontre souvent dans la main des empereurs d'Orient. L'inscription en lettres majuscules grecques, ΚΩΝ(ΣΤΑΝΤΙΝΟΣ) ΒΑΣΙΛΕΥC ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΗΤΟC, « Constantin Porphyrogénète, empereur des Romains, » est tracée en émail incrusté sur le fond d'or du tableau. L'autre figure est celle d'un homme plus âgé, ayant une barbe longue et fendue. Il est couronné d'un cercle d'or gemmé; il tient d'une main un sceptre présentant l'aspect d'une croix à double traverse, et de l'autre une épée. L'inscription : ΓΕΩΒΙΤΖ ΔΣ (Δεσπότης) ΠΙCΤΟC ΚΡΑΛΗC ΤΟΥΡΚΙC, « Géobitz le souverain croyant, le roi Tourcien (Hongrois). »

Au-dessus du bandeau frontal s'élève, au centre, une plaque d'or arrondie par le haut, sur laquelle est représentée en émail l'image du Sauveur assis sur un trône entre deux palmiers. A droite et à gauche de cette plaque sont disposées quatre pièces alternativement triangulaires et semi-circulaires, qui sont couvertes d'ornements émaillés en forme d'imbrication. Ces huit pièces s'étendent seulement jusqu'au milieu de la couronne; la partie postérieure en est dépourvue, mais au centre de cette partie, à l'opposite de la plaque sur laquelle le Christ est représenté, s'élève une plaque de semblable forme où se trouve reproduite en émail une figure d'empereur barbu, portant la couronne et le costume impérial, et tenant de la main gauche ce sceptre à labarum dont nous venons de parler. Sur le fond d'or on lit cette inscription tracée en émail rouge : ΜΙΧ(ΑΗΛ) ΕΝ ΧΩ (Χριστῷ) ΠΙΣΤΟC ΒΑCΙΛΕΥC ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΔΟΥΚ(ΑC). « Michel Ducas, » empereur des Romains, fidèle au Christ. » Une très-petite chaînette retient trois pierres fines qui devaient

reposer sur le front. Aux deux côtés de la couronne pendent de plus longues chaînes triples auxquelles sont attachées des pierreries; ces pendeloques qui tombaient sur les joues accompagnaient toujours le stemma des empereurs byzantins. Sur le sommet de la fermeture de la couronne, au point de jonction des deux arceaux, se trouve un émail carré où le Christ est reproduit de la même manière que dans la pièce qui s'élève au-dessus du bandeau. Une croix d'or, qui a été évidemment ajoutée postérieurement, s'appuie sur cet émail, qui est percé pour la recevoir. Chaque demi-arceau est décoré de deux plaques reproduisant un apôtre exécuté en émail. Les inscriptions qui donnent le nom des apôtres sont gravées sur le fond d'or en caractères latins. Nous donnons une reproduction de cette couronne dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

La provenance du cercle frontal avec ses appendices ne peut laisser aucun doute. La figure de l'empereur Michel Ducas (1071 † 1078), reproduite au centre de la partie postérieure de la couronne, indique positivement qu'elle a été faite pour cet empereur ou envoyée par lui en présent au roi de Hongrie. Les deux autres personnages représentés sur les émaux du bandeau frontal se rattachent aussi à Michel Ducas. Le jeune empereur Constantin Porphyrogénète n'est autre que le frère puîné de Michel Ducas, qui portait le titre de Porphyrogénète, et que Constantin X, leur père, avait associé à l'empire[1]. Après la mort du général Romain Diogène, qui avait épousé l'impératrice Eudocie, veuve de Constan-

[1] Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, liv. LXXIX; Paris, 1833, t. XIV, p. 452.

tin X, et occupé le trône impérial sous le nom de Romain IV, Michel Ducas fut proclamé empereur; mais, d'après quelques auteurs, son jeune frère Constantin Porphyrogénète conserva le titre d'empereur sans en avoir l'autorité [(1)]; quant à ce roi des Hongrois, désigné sous le nom de Géobitz, ce doit être Geysa Ier (1074 † 1077) dont le nom a été grécisé et altéré par l'émailleur. Ces données positives ne permettaient plus de rattacher la couronne à saint Étienne, qui était mort trente-trois ans avant l'avénement de Michel Ducas. Les archéologues allemands ont alors prétendu que les arceaux qui ferment la couronne proviennent d'une autre couronne que le pape Sylvestre II (999 † 1003) aurait envoyée à saint Étienne, au dire de l'évêque Hartuitius, qui, au commencement du douzième siècle, a écrit la vie de saint Étienne, et que ces arceaux auraient été détachés de l'ancienne couronne et adaptés, on ne sait à quelle époque, à celle donnée par Michel Ducas au roi Geysa Ier [(2)]. Cette explication n'est pas admissible, car à l'époque de Sylvestre II on ne faisait pas d'émaux en Italie. Quelques années avant l'avénement de Sylvestre II, en 976, le doge Orseolo faisait faire à Constantinople la célèbre Pala d'Oro, et soixante ans après la mort de ce pape, l'abbé Didier était obligé d'y envoyer un de ses moines pour acheter les tableaux d'émail dont il voulait décorer l'autel de son église du Mont-Cassin. Les inscriptions latines qui se trouvent sur le fond d'or des plaques émaillées des arceaux ne peuvent prouver l'origine latine de cette partie supérieure de la couronne, car elles ont

(1) Du Cange, *Historia Byzantina,* XXVI; Paris., p. 163.

(2) Franz Bock, *Die ungarischen Kroninsignien;* Wien, 1857, § 12.

pu être gravées sur le fond d'or postérieurement à la confection des émaux. Ces émaux, au surplus, ont entièrement le caractère grec; la figure du Christ qui est au sommet des arceaux est en tout semblable à celle de la plaque centrale qui s'élève au-dessus du bandeau frontal. Ce bijou est donc entièrement byzantin, et vient démontrer toute l'habileté des orfévres de Constantinople dans la seconde moitié du onzième siècle.

V

Reliquaire de l'église de Gran.

Le trésor de l'église métropolitaine de Gran, en Hongrie, possède un reliquaire de la vraie croix. Ce reliquaire en forme de tableau consiste en une plaque d'or de vingt-six centimètres de hauteur sur dix-sept de largeur encadrée dans une bordure de quatre centimètres. Une croix à double traverse de quinze centimètres et demi de hauteur et large de quinze millimètres est tracée au centre de cette plaque, et forme un caisson dont le renfoncement renferme la relique. Le champ de la plaque d'or est divisé transversalement en trois parties par deux petites bandes d'émail enrichies de losanges semblables à ceux qu'on voit sur le reliquaire de Limbourg. Dans la partie supérieure, l'artiste a représenté deux anges à mi-corps, les ailes étendues; ils portent leurs regards vers la croix; dans la partie centrale, saint Constantin et sainte Hélène, revêtus du costume impérial chargé de pierreries que portent Romain IV et Eudocie sur l'ivoire du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris. Dans la

partie inférieure, on voit deux scènes : à gauche, le Christ conduit au supplice par un soldat et un autre homme qui de la main lui montre la croix ; à droite, la descente de la croix, composition de cinq personnages. Les figures et les scènes sont rendues en émaux cloisonnés, et se détachent sur le fond d'or de la plaque. Des inscriptions en lettres grecques donnent le nom des personnages et désignent les scènes représentées. Le contour de la plaque et celui de la croix, en renfoncement, sont décorés d'une petite bordure d'émail bleu, sur lequel se détachent des croix de saint André. La bordure d'encadrement, également d'or, était décorée dans le haut et dans le bas de trois figures en buste, dont deux ont disparu. Aujourd'hui, on voit dans le haut, au centre, le buste du Christ, et à gauche, celui de la Vierge, la tête tournée vers le Sauveur et étendant les mains vers lui ; dans le bas, saint Démétrius et un autre saint guerrier, dont le nom est effacé. Dans les grands côtés de la bordure, l'artiste a représenté en pied, d'un côté saint Nicolas, et de l'autre, un autre évêque dont le nom est illisible. Toutes ces figures en bas-relief sont exécutées au repoussé. Les parties de la bordure d'encadrement, qui s'étendent entre les figures, sont enrichies d'émaux qui reproduisent des rinceaux délicats traités dans le style des médaillons circulaires que l'on voit sur la bordure de la plaque d'émail que reproduit la planche CV de notre Album. Le reliquaire de Gran est inférieur, sous le rapport de l'art, à celui de Limbourg ; les figures, quoique dessinées correctement, tendent à l'allongement des proportions ; le style des rinceaux de la bordure dénote aussi une époque moins reculée. Nous croyons

qu'on peut attribuer au onzième siècle le beau reliquaire de Gran [1].

VI.

A Hildesheim, à Namur, à Jaucourt, à Maëstricht et à Aix-la-Chapelle.

Parmi les pièces moins importantes de l'orfévrerie byzantine, nous pouvons signaler une boîte à reliques que possède le trésor de la cathédrale d'Hildesheim, la croix du monastère de Notre-Dame de Namur, un reliquaire de la vraie croix conservé dans l'église de Jaucourt, une boîte appartenant à l'église de Notre-Dame de Maëstricht, et un reliquaire du trésor d'Aix-la-Chapelle.

Le reliquaire d'Hildesheim est une boîte plate d'argent, d'environ douze centimètres de hauteur sur dix de largeur, ayant la forme d'un carré, dont les quatre côtés sont pénétrés d'une partie semi-circulaire, ce qui lui donne l'aspect d'une croix à quatre branches égales. Elle est enrichie de figures gravées en creux : d'un côté, au centre, le Christ enseignant, ayant à sa droite saint Pierre et à sa gauche saint Paul, et dans les parties semi-circulaires, les quatre évangélistes en buste; de l'autre côté, on a reproduit la crucifixion; des inscriptions en vieux caractères cursifs grecs donnent le nom des personnages représentés. La tradition veut que ce reliquaire ait été donné à l'église d'Hildesheim par Louis le Débonnaire. Le style des figures le reporte évidemment à une époque antérieure au onzième siècle.

La croix des religieuses de Notre-Dame de Namur est

(1) On trouvera une reproduction de ce reliquaire dans un ouvrage de M. l'abbé F. Bock, *Der Schatz der metropolitankirche zu Gran in Ungarn.*

à double traverse et pattée aux extrémités, comme la plupart des croix grecques ; les pattes se rattachent à deux lobes ou demi-cercles, ce qui termine par un fleuron fort élégant les six bras de la croix. Sa hauteur totale est de cinquante-sept centimètres ; sa largeur, mesurée sur la grande traverse, de vingt et un ; la petite traverse a près de quatorze centimètres de longueur. Cette croix est formée de feuilles très-minces d'argent doré appliquées sur une âme de bois ; son épaisseur est de vingt-deux millimètres. Une cordelière borde la croix dans tout son contour. Sur la face principale est figurée au centre de la grande traverse une petite croix à double traverse, et au centre de la petite, une croix à quatre branches égales ; le contour de ces croix est formé par une petite cordelière semblable à celle de la bordure. Elles renfermaient du bois de la vraie croix. On y voit encore huit émaux cloisonnés, exécutés sur des plaques d'or rondes ou ovales, de cinq millimètres d'épaisseur, et trente-six pierres fines, dont les chatons font saillie sur le fond comme les émaux. Le surplus du champ est décoré d'une quantité considérable de petits quatrefeuilles renfermant une croix, de roses à huit pétales et de cercles dont les contours sont rendus par un petit cordonnet. Les émaux, distribués dans les fleurons des six bras et sur la hampe, reproduisent les figures en buste de saint Jean, de saint Marc, de saint Matthieu, de saint Pierre, de saint Paul, de saint Pantélémon et de l'archange Gabriel. Les noms des saints sont tracés en caractères grecs sur le fond de chacun des médaillons. Le huitième émail renferme un sujet que les Grecs affectionnaient beaucoup et qu'ils appelaient la Préparation, ἡ ἑτοιμασία.

C'est un autel surmonté d'une croix et chargé d'un coussin qui porte le livre des Évangiles [1]. Nous parlerons de ces émaux en traitant de l'Émaillerie; pour le moment, nous nous bornerons à dire que le dessin des figures est très-correct et que l'exécution des émaux est parfaite; qu'ils doivent dater de l'époque où l'art de l'émaillerie avait atteint au plus haut degré de perfection; ils donnent ainsi la date de la confection de cette pièce d'orfévrerie qui doit appartenir à la seconde moitié du dixième siècle.

La partie postérieure de cette belle croix ne porte pas de figures d'émail, mais des ornements d'une grande délicatesse rapportés sur le fond.

Les émaux, les pierreries et les ornements sont disposés sur les champs antérieurs et postérieurs avec la plus grande symétrie. Cette croix appartenait autrefois à l'ancienne abbaye d'Ognies. Elle y avait été apportée par Jacques de Vitry, évêque de Ptolémaïs, qui mourut dans cette abbaye.

Elle est posée sur un pied historié qui appartient à l'art allemand du douzième siècle; nous en parlerons plus loin [2].

La France est si pauvre en monuments d'orfévrerie byzantine, que nous ne devons pas négliger de citer, malgré son peu d'importance, un reliquaire de la vraie croix que possède l'église du village de Jaucourt (Aube). C'est une petite boite plate faite de bois et recouverte sur toutes

(1) M. Didron a donné dans les *Annales archéologiques*, t. V, p. 318, deux planches, dont l'une reproduit l'ensemble de la croix, au cinquième environ de l'exécution, et l'autre les émaux dans leur grandeur naturelle.

(2) Voyez chap. IV, § II, art. I.

ses faces de lames de cuivre doré. Elle est de forme rectangulaire et porte treize centimètres de hauteur, cent cinq millimètres de largeur et vingt-sept millimètres d'épaisseur. Un couvercle qui se tire à coulisse laisse à découvert le fond dans lequel la relique était autrefois enchâssée, absolument comme dans le beau reliquaire de Limbourg. Au centre du couvercle, on a figuré une croix à quatre branches égales, au-dessous de laquelle sont les figures de la Vierge et de saint Jean; au-dessus sont celles des deux archanges Gabriel et Raphaël, représentés à mi-corps; cette croix est rendue par un cordonnet granulé qui se rattache au couvercle et en borde le contour. Le couvercle étant retiré de sa coulisse laissait voir la relique. Elle était renfermée dans une cavité qui représente une croix à double traverse, dont le contour est également trace par un cordonnet granulé. Dans le haut du tableau, on voit les bustes des archanges Michel et Gabriel, et au-dessous les figures de Constantin et de sa mère Hélène. Toutes les figures du fond et du couvercle sont exécutées au repoussé; des inscriptions en caractères grecs donnent le nom des personnages représentés. La plaque qui couvre la face postérieure est découpée à jour; elle offre au centre une croix pattée, se détachant sur un fond d'imbrication qui enserre le monogramme grec du Christ. L'artiste qui a exécuté ce reliquaire de cuivre n'était pas fort habile; ses figures, surtout celles du couvercle, accusent de la roideur; mais elles ne manquent pas d'une certaine correction; elles ne tendent pas surtout à l'allongement des proportions qui fut général dans les figures byzantines dès le onzième siècle; nous croyons donc ce reliquaire antérieur à cette époque.

Au quatorzième siècle, la femme de l'un des seigneurs de Jaucourt a fait faire, pour soutenir ce reliquaire, deux anges agenouillés sur une plate-forme que portent six petits lions. Le tout est d'argent doré et d'un bon style. On trouvera une très-bonne reproduction de cet objet dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne,* de M. A. Gaussen.

Le reliquaire de Maëstricht est d'un beau travail. C'est une boîte plate d'argent, de forme rectangulaire, ayant neuf centimètres de hauteur sur soixante-quinze millimètres de largeur. L'un des côtés est entièrement couvert par un tableau d'émail cloisonné, l'autre par un fin bas-relief exécuté au repoussé ; on y voit quelques inscriptions en caractères grecs. Le tableau d'émail reproduit la Vierge à mi-corps, élevant les mains vers une petite figure du Christ, placée comme dans le ciel, au haut du tableau. Ces figures se détachent sur le fond du métal, qui a été abaissé pour former la petite caisse qui a reçu le cloisonnage d'or et les émaux. Les traits du cloisonnage sont assez fins, mais disposés sans talent. La Vierge a un vêtement bleu lapis qui revient sur la tête, et dont les manches sont bleu clair ; les carnations sont rosées ; le nimbe est vert. Dans la petite figure du Christ on trouve des émaux jaunes et rouges. Cet émail est bien inférieur à ceux du reliquaire de Limbourg. Le bas-relief de l'autre côté représente l'Annonciation. La Vierge est debout, l'ange est devant elle et la bénit. Ces figures sont d'un dessin correct et d'un fini achevé, mais elles tendent à l'allongement des proportions. Ce bel objet doit appartenir à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième.

Le reliquaire d'Aix-la-Chapelle est d'une époque plus récente; il a la forme d'une petite église, composée d'une nef carrée que surmonte un dôme, et d'une abside semi-circulaire couverte par une voûte en cul-de-four. Ce reliquaire, qui renferme le chef de saint Anastase, est d'argent; les côtes de la coupole principale et celles de la demi-coupole de l'abside sont décorées de nielles qui ne sont pas très-fins; des inscriptions grecques sont gravées à l'extérieur sur les parois de la nef.

VII.

Quelques monuments attribués aux orfévres byzantins.

A ces monuments, dont l'origine grecque est incontestable, nous croyons devoir en ajouter d'autres qui, bien que ne portant pas d'inscriptions grecques, doivent avoir été exécutés soit dans l'empire d'Orient, soit en Allemagne, mais par la main d'artistes grecs : tels sont la croix de Lothaire, conservée à Aix-la-Chapelle; la couverture de l'évangéliaire de Saint-Éméran de Ratisbonne; celle d'un manuscrit de la Bibliothèque de Gotha; la croix d'or donnée au monastère d'Essen par l'abbesse Théophanie, petite-fille d'Othon II et de Théophanie; une coupe en sardonyx montée en or, dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris; le calice dit de saint Remi de Reims; la croix du tombeau de Gisila, et une croix que possédait la collection du prince Soltykoff, et qui est aujourd'hui au musée de Cluny.

La croix d'or du trésor d'Aix-la-Chapelle, qui passe pour un don de l'empereur Lothaire († 855), a cinquante et un centimètres de hauteur sur une largeur d'environ

trente-six centimètres à la traverse. Elle est pattée aux extrémités, forme que nous avons déjà signalée comme caractéristique des anciennes croix de l'Orient; c'est exactement la forme de celle que porte l'archevêque Maximianus dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, où il est représenté à côté de Justinien. L'une des faces, que nous regardons comme la principale, est ornée de camées et de pierres précieuses disposées avec la plus grande symétrie. Au point de jonction de la hampe avec les bras de la croix, se trouve un très-beau camée antique représentant la tête d'Auguste dans la force de l'âge. C'est un onyx de forme elliptique, dont le grand axe ne mesure pas moins de neuf centimètres. Au-dessous, vers le bas de la hampe, un camée sur cristal de roche de quarante-cinq millimètres sur quarante, reproduit une tête diadémée et drapée à l'antique avec cette inscription, où des caractères grecs sont mêlés aux lettres romaines : XPE (Christe), ADIVVA HLOTHARIVM REG(EM). Les pierreries sont reliées entre elles par un réseau de filigranes qui dessinent des fleurons dans les intervalles, et tapissent même en arcatures ou en enroulements divers les chatons des pierres principales; ces chatons saillissent de plus d'un centimètre au-dessus du fond. Ce genre d'ornementation, que l'Asie a maintenu jusqu'aujourd'hui, était particulier aux bijoux byzantins. Au delà d'un tore filigrané qui termine les parties droites des quatre branches de la croix, à l'endroit où commence l'élargissement patté, se trouve un petit cordon anguleux revêtu d'émail cloisonné, qui présente un semis de petits losanges dentelés, alternativement blancs et bleus, avec une croix alternativement bleue

et blanche au centre de chacun. Ils sont pour la forme exactement semblables à ceux qui se voient dans les bordures du reliquaire byzantin de Limbourg, dont nous venons de donner la description [1]. La forme de la croix, la disposition des chatons, la gravure du camée reproduisant Lothaire, qui n'a pu être faite que par un artiste byzantin, puisqu'au neuvième siècle l'art de graver les pierres dures n'était plus cultivé en Occident, les émaux dont les artistes grecs avaient seuls la pratique à cette époque, et qui sont identiques avec des émaux dont l'origine grecque est incontestable, tout en un mot, dans ce monument, dénote un travail byzantin. Si on veut le comparer avec un monument d'orfévrerie de la même époque, la couverture du livre de prières de Charles le Chauve [2], on reconnaîtra facilement la différence qui séparait le travail occidental de celui de Constantinople. Dans l'orfévrerie française, les pierres précieuses sont amoncelées presque sans ordre; dans la croix d'Aix au contraire, c'est une symétrie parfaite et une élégance achevée, malgré la forme irrégulière des pierres. Elle nous paraît donc avoir été apportée de l'Orient à l'empereur Lothaire. L'histoire à cet égard nous prête son autorité. Les Annales de Saint-Bertin racontent, en effet, que l'empereur Théophile ayant envoyé des ambassadeurs à Louis le Débonnaire, ceux-ci furent reçus par Lothaire, auquel ils remirent des lettres et des présents. Une autre ambassade fut députée à

(1) La croix de Lothaire se trouve reproduite, avec une excellente dissertation du R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 203, pl. XXI et XXII.

(2) Voyez les planches XXXVIII et XXXIX de notre Album.

Lothaire lui-même, en 843, par Théodora, tutrice de son fils l'empereur Michel [1].

L'autre face de la croix de Lothaire reproduit le Christ en croix par un simple trait gravé en intaille sur le métal. Si l'auteur de ce beau bijou avait voulu représenter le Sauveur, il aurait fait la face principale de celle où il aurait gravé cette sainte image, et l'aurait décorée en conséquence d'une riche ornementation : elle est au contraire d'une nudité absolue. Dans l'origine, le revers de la croix était sans ornementation, c'est depuis l'apport de la croix en France que la gravure du Christ a dû être faite soit par un habile artiste de l'école carolingienne, soit plutôt par un artiste grec, car nous trouvons une grande analogie entre ce crucifix gravé et celui de ronde bosse de la croix de Gisila, qui nous paraît être sorti de la main d'un Byzantin.

Nous n'avons pas à décrire la couverture de l'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Émeran, qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Munich. Les deux planches XXXIV et XXXV de notre Album la feront mieux connaître que toute description. En traitant de la sculpture, nous avons déjà fait remarquer que les bas-reliefs d'or portaient tout le cachet de l'art grec, et nous avons trouvé une nouvelle preuve de leur origine byzantine dans la comparaison de ce travail de sculpture avec des ouvrages allemands de la même époque [2]. Nous devons ajouter que nous regardons même l'agen-

(1) *Annales Bertiniani*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. I, p. 426 et 439.

(2) Voyez au titre de la Sculpture, chap. I, § II, art. IV, et § III, art. II, t. I, p. 75 et 144.

cement de la couverture et la monture des pierres fines comme étant l'œuvre de l'un de ces habiles orfévres byzantins, appelés à la cour de l'empereur Othon par la princesse grecque Théophanie, sa femme, qui était petite-fille de Constantin Porphyrogénète. Les chroniques du temps et le manuscrit que protége cette riche couverture nous en fournissent une première preuve.

Ce manuscrit en effet fut écrit en 870, par les frères Béringar et Luithard, pour Charles le Chauve, comme le constatent les douze vers que ces habiles calligraphes ont inscrits à la fin du livre, et le portrait de ce prince qui est peint au verso du second folio. Ce bel évangéliaire avait été donné à l'abbaye de Saint-Denis, mais plus tard l'empereur Arnould (887 † 899) en fit présent au célèbre monastère de Saint-Émeran de Ratisbonne. Il était alors enfermé dans une couverture d'or chargée de pierres fines au nombre de cent, qui étaient sans doute amoncelées sans beaucoup d'ordre, comme celles que l'on voit sur la couverture du livre de prières de Charles le Chauve du Musée du Louvre [1]; mais sous le règne d'Othon II, lorsque des orfévres grecs attirés en Allemagne y produisirent de précieux travaux, remarquables par la pureté du dessin, la symétrie et la délicatesse de l'exécution, la couverture du temps de Charles le Chauve, qui tirait uniquement sa valeur du prix énorme des pierreries dont elle était surchargée, ne parut plus de bon goût, et l'abbé Ramuold la fit défaire, distribua une partie des pierreries sur des calices d'or, et fit exécuter une nouvelle reliure

(1) ARNALDUS, *De Sancto Emmerammo libri*, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 551.

où l'art vint donner plus de prix aux riches matériaux qui y furent encore employés. Ces faits sont révélés par la chronique du monastère de Saint-Émeran, écrite par Arnold, l'un des moines contemporains de l'abbé Ramuold, et par le portrait de cet abbé, qui fut peint de son temps sur le premier folio resté en blanc. Ces vers, placés au-dessous du portrait, l'indiquent comme l'auteur de la nouvelle couverture :

> Hunc librum Carolus quondam perfecit honorus
> Quem mox Emrammo Ramuold renovaverat almo [1].

En dehors de ces faits historiques, nous trouverions un autre indice de la main d'un orfévre grec dans la symétrie avec laquelle les pierres sont disposées, et dans le travail de l'or. Les chatons, élevés de plus d'un centimètre sur le fond, comme dans la croix de Lothaire, offrent l'aspect de petits monuments à arcatures, ou bien sont découpés en feuillages d'une délicatesse achevée [2]. On est loin de rencontrer rien de pareil dans les travaux allemands d'une époque même postérieure, par exemple dans la couverture d'évangéliaire appartenant au trésor de l'église d'Hildesheim, laquelle est un ouvrage de saint Bernward, évêque de cette ville (992 † 1022), qui cultivait l'orfévrerie avec succès, comme on le verra plus loin. A notre avis, la couverture de l'évangéliaire de Saint-Émeran a donc été faite en Allemagne, mais par la main d'un artiste grec, dans le dernier quart du dixième siècle.

(1) Mabillon, *Iter Germanicum*, lib. I, p. 9. — Eckart, *Comment. de reb. Franc. orient.*; t. II, p. 563.

(2) Nous avons fait reproduire quelques-uns de ces chatons dans la planche XXXV de notre Album.

Nous en dirons autant de la riche couverture d'un manuscrit du neuvième siècle, conservé dans la Bibliothèque du château ducal de Friederstein, à Gotha. Ce manuscrit, merveilleusement écrit en lettres d'or sur vélin, renferme les Évangiles avec le commentaire de saint Jérôme; il est enrichi de bonnes miniatures et de lettres initiales ornées. La couverture d'or est d'une grande richesse; la bordure est décorée de petits émaux grecs cloisonnés très-fins qui offrent de délicieux motifs, et de pierres fines cabochons qui alternent avec les émaux. Au centre du champ intérieur contourné par cette bordure, est une plaque rectangulaire d'ivoire, de forme oblongue, reproduisant la crucifixion. A droite et à gauche de la croix sont deux soldats : l'un tient l'éponge, l'autre la lance; ils portent les costumes du temps, une espèce de casaque; l'un a les jambes nues, l'autre a des bandelettes autour des jambes. Au-dessus de la croix on voit le soleil et la lune; au-dessous, une figure accroupie avec cette inscription : TERRA. C'est bien là une sculpture allemande de la fin du dixième siècle. Le dessin et le modelé sont passables, mais les figures sont rudes et d'une expression un peu forcée. Le surplus du champ d'or est divisé en huit compartiments tracés par des lignes qui, partant des quatre côtés et des angles de la bordure, viennent aboutir aux angles et aux côtés de la plaque d'ivoire et qui forment ainsi huit trapèzes. Des bas-reliefs sont rendus sur ces huit plaques d'or par un repoussé très-léger. Dans le compartiment du bas à gauche de la plaque d'ivoire, l'artiste a tracé la figure en pied de l'empereur Othon II et au-dessus celle de saint Benoit : l'empereur porte une

couronne peu élevée, qui a la forme losangée; il est vêtu d'une tunique et de la chlamyde. Dans le compartiment correspondant, à droite de la plaque d'ivoire, on voit l'impératrice Théophanie, sa femme, princesse grecque, fille de Romain II, et au-dessus d'elle une sainte. Des inscriptions en caractères romains indiquent les personnages. Les autres compartiments sont remplis par les symboles des évangélistes et des figures de saints. Les huit bas-reliefs d'or sont d'un bon dessin et d'une grande finesse d'exécution, et doivent être sortis de la main d'un artiste grec, de même que ceux de l'évangéliaire de Saint-Émeran, avec lesquels ils ont une grande analogie de style. Malheureusement ils étaient d'un très-léger relief, et ils sont aujourd'hui presque entièrement effacés.

La croix du trésor de l'église d'Essen (petite ville de la Westphalie), que nous attribuons à l'industrie byzantine, a cinquante-cinq centimètres de hauteur sur trente de largeur. Elle a été évidemment remaniée, et la face antérieure, qui est d'or, peut seule appartenir à l'art grec. Cette face est bordée sur tout son contour de pierres fines, de perles et de petits émaux cloisonnés très-fins, d'un dessin très-correct et d'une grande vivacité de ton. Ils reproduisent des oiseaux de l'Orient, des lions, des griffons ailés, des têtes de lions, de la gueule desquels sortent des rinceaux très-délicats dans le style de l'antiquité. Le cloisonnage d'or est d'une extrême délicatesse. Les émaux sont évidemment grecs et de la meilleure époque; ils sont plus anciens que ceux du reliquaire de Limbourg. Au centre des bras de la croix est placé un cristal de roche sous lequel sont

des reliques. Tout le surplus du champ à l'intérieur de la bordure est décoré d'élégants rinceaux, formés avec un cordonnet d'or granulé. Sur la tranche de la croix, une feuille d'argent, noircie par le temps, porte une inscription exécutée au repoussé et en partie détruite : (D)ED(I)T (R)EGALI GENERE NOBILIS (ABAT)ISSA THEOPHA(NIA) HOC S(IGNUM) (1). Cette partie d'argent n'est pas de travail grec, non plus que le revers de la croix, qui est en cuivre. On y a gravé au centre le Christ en buste bénissant ; aux quatre extrémités, les symboles des évangélistes. Ce travail allemand parait appartenir au douzième siècle, époque à laquelle on aura enlevé l'or qui garnissait la tranche et le revers. L'âme de la croix, sur laquelle le métal est appliqué, est de bois de cèdre.

L'abbesse donatrice Théophanie était fille du comte palatin Ézelin et de Mecthilde, fille d'Othon III. La princesse grecque Théophanie, fille de Romain II et femme de l'empereur Othon II, était son aïeule. La croix fut sans doute un don fait par l'impératrice Théophanie à l'abbesse sa petite-fille. Celle-ci fut la treizième abbesse du monastère d'Essen, fondé en 876, où n'étaient admises que des filles d'une haute noblesse (2).

Le bel objet que possède le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris est une coupe en sardonyx taillée à dix côtes, en forme de gondole, et montée en or (3). Une bordure d'or contourne le bord

(1) La noble abbesse Théophanie, de race royale, a donné cette croix.

(2) GAB. BUCELINI, *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana;* Ulmæ, 1602, p. 144.

(3) N° 280 du Catalogue de M. CHABOUILLET, de 1858. Elle est reproduite dans l'*Histoire de l'orfévrerie-joaillerie* de M. PAUL LACROIX; Paris, 1850, p. 29.

de la coupe ; elle est composée d'autant de petites plaques qu'il y a de côtes. Chacune de ces petites plaques, unies l'une à l'autre, est décorée d'une pierre fine de forme ovoïde, qui est sertie dans un chaton bordé d'un cordonnet granulé et accompagné de quatre petits émaux cloisonnés de couleurs éclatantes et d'une grande délicatesse d'exécution ; ils sont sertis dans des chatons semblables à ceux des pierres fines. Le fond d'or entre la pierre et les émaux est décoré de capricieux rinceaux formés d'un cordonnet granulé, comme dans la croix d'Essen. Le pied d'or est orné sur tout son contour de demi-cercles garnis de fleurons, qui sont rendus également par un léger cordonnet granulé contourné à la pince. Le style de cette ornementation est entièrement étranger à l'ornementation occidentale, et se retrouve au contraire dans les bijoux byzantins. Félibien reconnaît dans cette coupe, qui appartenait au trésor de l'église Saint-Denis, celle dont parle Suger comme la tenant du comte de Blois, à qui le roi de Sicile l'avait envoyée [1]. La Sicile avait été l'une des plus belles provinces de l'empire d'Orient. Si, dès le onzième siècle, elle avait été perdue pour les empereurs, les relations qui existaient entre les princes normands qui régnaient sur la Sicile et les Grecs, soit par les alliances, soit par le commerce, soit par la guerre, avaient dû mettre dans les mains de ces princes un grand nombre des plus belles productions de l'industrie byzantine.

Le calice dit de Saint-Remi de Reims, qui appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de

[1] SUGERII *De reb. in adm. sua gest.*; ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 345. — FÉLIBIEN, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 175.

Paris [1], a été déposé depuis peu dans le trésor de la cathédrale de Reims. Ce calice, d'or massif, est composé d'une coupe hémisphérique s'appuyant sur un nœud que porte une courte tige dont le pied est circulaire. L'extérieur de la coupe est divisé en six arcades décorées d'une pierre fine à la clef, et dont la retombée s'appuie sur des pierres fines. Les tympans des arcades sont enrichis chacun d'un émail cloisonné de forme triangulaire, qui fait saillie sur le fond, comme les pierres fines. Le nœud est décoré d'émaux, en forme de losanges, alternant avec des pierres fines. Tous ces émaux, exécutés avec une extrême délicatesse, reproduisent des roses à douze lobes, des croix et des feuillages variés que l'on retrouve dans les émaux dont l'origine byzantine est incontestable. Le pied est divisé, comme la coupe, en six arceaux, mais ils sont disposés dans un sens inverse de ceux de la coupe. Ils sont enrichis de perles, de pierres fines et de quatre pierres antiques gravées, représentant le Capricorne et un gouvernail, symbole des médailles d'Auguste, la Fortune, un Apollon radié et un Mercure. Les émaux et les pierres sont disposés avec la plus parfaite symétrie. Le contour supérieur de la coupe est décoré, de même que le contour du pied, des arceaux et de la tige, d'un cordonnet granulé. Les chatons qui sertissent les pierres, de même que les émaux, sont bordés d'un cordonnet semblable. Dans la coupe, dans le nœud et dans le pied, l'espace qui existe entre les

(1) N° 2541 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. La pièce a été reproduite dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 363, et dans l'*Hist. de l'orfévrerie-joaillerie*, de MM. Paul Lacroix et Seré, p. 51.

pierres et les émaux est rempli non par des filigranes, comme on l'a dit souvent, mais par un cordonnet dont les granules ont été obtenus soit par la lime soit par un poinçon gravé, frappé par le marteau. Ce cordonnet, disposé à la pince, présente des rinceaux du meilleur goût dans le style byzantin, analogues à ceux qui décorent la bordure de la coupe en sardonyx du cabinet des médailles dont nous venons de donner la description. On retrouve aussi à la base de la tige du calice le petit fleuron qui borde le pied de cette coupe. Les deux objets ont évidemment la même origine.

L'inscription suivante a été gravée en creux, en belles lettres du treizième siècle, sur la partie lisse du pied du calice : ✠ QUICUMQUE HUNC CALICEM. INVADIA-(V)ERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSI. ALIQUO MODO INVADIAVERIT ALIENAVERIT. ANATHEMA SIT. FIAT. AMEN [1]. Cette inscription latine, loin de démontrer la provenance occidentale du monument, établit au contraire qu'elle ne peut appartenir à l'auteur de l'œuvre d'orfévrerie. Cette pièce, en effet, est exécutée dans toutes ses parties avec une perfection infinie, et l'artiste, qui a donné tant de soin à son œuvre, n'aurait pas manqué s'il avait voulu y ajouter une inscription, d'y apporter la même correction. Loin de là, le graveur, après avoir écrit une seconde fois INVADIAVERIT au lieu de ALIENAVERIT, ne s'est pas donné la peine de gratter le mot gravé à tort et de planer de nouveau l'or : il n'en était pas sans doute capable ; il s'est contenté de tirer une barre sur le

(1) Quiconque s'emparera de ce calice, ou le fera sortir de quelque manière que ce soit de cette église de Reims, qu'il soit excommunié. Ainsi soit-il.

mot INVADIAVERIT et de graver au-dessus ALIENAVERIT, comme un écrivain aurait fait pour corriger son manuscrit. L'inscription est postérieure à l'exécution de cette belle pièce, qui est évidemment une magnifique production de l'industrie byzantine, et a dû être rapportée de l'Orient à l'époque des premières croisades.

Nous croyons devoir attribuer également à la main d'un Byzantin l'exécution de la belle croix d'or qui appartient à la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière. Nous donnons dans la planche XXXVI de notre Album la reproduction de la face principale de cette croix, ce qui nous dispense de la décrire ici. L'inscription en relief qu'on lit au-dessous de la figure du Christ, et surtout celle de la face postérieure, ne laissent aucun doute sur la date du monument et sur sa destination. Cette seconde inscription est ainsi conçue : HANC CRUCEM GISILA DEVOTA REGINA AD (TU)MULUM SUÆ MATRIS GISILE DONARE CURAVIT. « La pieuse reine Gisèle a pris soin d'enrichir de cette » croix le tombeau de sa mère Gisèle. » Gisèle, femme de Henri le Querelleur, duc de Bavière, eut de ce prince deux enfants : Henri, qui fut empereur d'Allemagne, et placé par l'Église au rang des saints, et une fille qui portait comme sa mère le nom de Gisèle, et qui fut mariée en 1008 à saint Étienne, roi de Hongrie. Le monument dont nous nous occupons a donc été exécuté par les ordres de la reine de Hongrie postérieurement à 1008. Tous les émaux qui forment la bordure de la croix sont de travail byzantin et reproduisent des fleurons qu'on rencontre sur le reliquaire de Limbourg. Quelques-unes des grosses pierres qu'on voit aux quatre extrémités de la croix sont montées dans des chatons élevés très-déli-

catement composés. La figure du Sauveur est d'un style qui diffère beaucoup de celui dont sont empreints les ouvrages allemands de la même époque. La sérénité du visage du Christ sur la croix, la correction du modelé, la prétention de l'artiste à la connaissance anatomique du corps humain, la finesse de l'exécution, tout en un mot dans cet ouvrage dénote la main d'un artiste grec. Au revers de la croix, on voit une autre figure du Sauveur; les symboles des évangélistes occupent les extrémités des quatre branches. Ces figures sont rendues par un simple trait gravé sur le fond d'or. Le dessin en est correct, la tête du Christ a du mouvement et de l'expression. Une suite de petits émaux triangulaires contournent la croix; le surplus du champ est décoré d'un enroulement de fleurons qui se déploient en léger relief autour des figures.

La croix de la collection du prince Soltykoff, qui appartient aujourd'hui au Musée de Cluny [1], est reproduite dans notre planche XXXVII; elle est en cuivre doré, mais exécutée néanmoins avec toute la délicatesse que les orfévres grecs apportaient dans l'emploi des métaux précieux. Les pierreries qui la décorent sont disposées avec une grande symétrie. Chez les Byzantins, les reliques étaient le plus ordinairement renfermées dans des croix. Les appendices en surélévation qu'on voit sur la nôtre sont autant de boites s'ouvrant à charnière et contenant des reliques. Ces petites boites sont décorées, dans leur épaisseur, d'arcatures disposées comme dans les chatons qui sertissent les pierres fines

(1) Nº 108 du Catalogue de la vente de la collection Soltykoff, et 3129 du Catalogue du Musée de Cluny, de 1861.

sur la croix de Lothaire et sur l'évangéliaire de Saint-Émeran. La croix à double traverse est essentiellement orientale; on la trouve dans presque toutes les églises en Grèce, en Macédoine, à Constantinople [1]. Elle n'était probablement pas en usage dans les hautes époques; mais on la voit, dès la fin du huitième siècle, sur une monnaie de Constantin et Irène [2], et depuis on la rencontre fréquemment sur les monnaies byzantines; on la trouve sur une médaille de Michel III (842 † 867) et de sa sœur Thécla; à partir de la fin du dixième siècle elle devient très-commune. Une médaille de Basile II et de Constantin, son frère, montre ces deux princes tenant ensemble la croix à double traverse [3]. Le Ménologe grec écrit pour Basile II représente de cette manière le signe de la rédemption dans la miniature de la fête commémorative du septième concile de Nicée, qui fut tenu sous Constantin V et sa mère Irène pour proscrire la doctrine des iconoclastes, et aussi dans la reproduction de la cérémonie de l'adoration publique de la croix [4]. Nous voyons encore la croix à double traverse dans le reliquaire de Limbourg. La forme de la croix de la collection du prince Soltykoff, sa destination, la disposition des chatons qui portent les petites boites à reliques, la finesse du travail, le style des fleurons qui terminent les branches, tout dans l'ensemble indique un ouvrage d'orfévrerie byzantine qui peut remonter au douzième siècle ou au treizième.

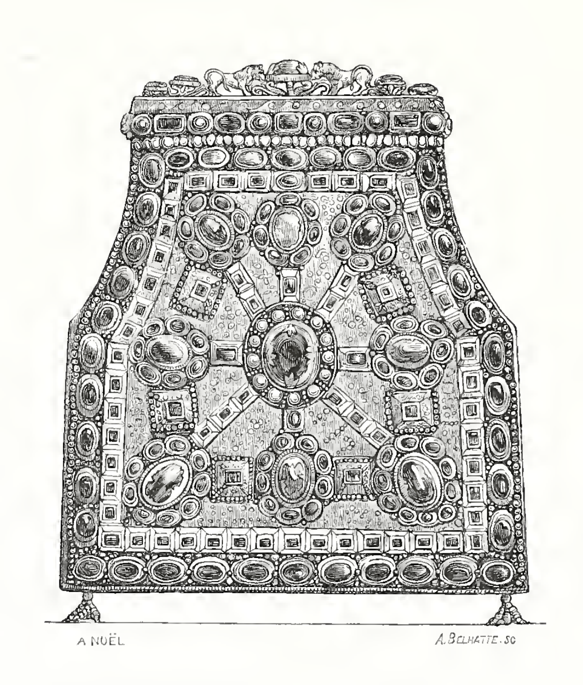
(1) M. Didron, *Annales archéologiques*, t. V, p. 324.

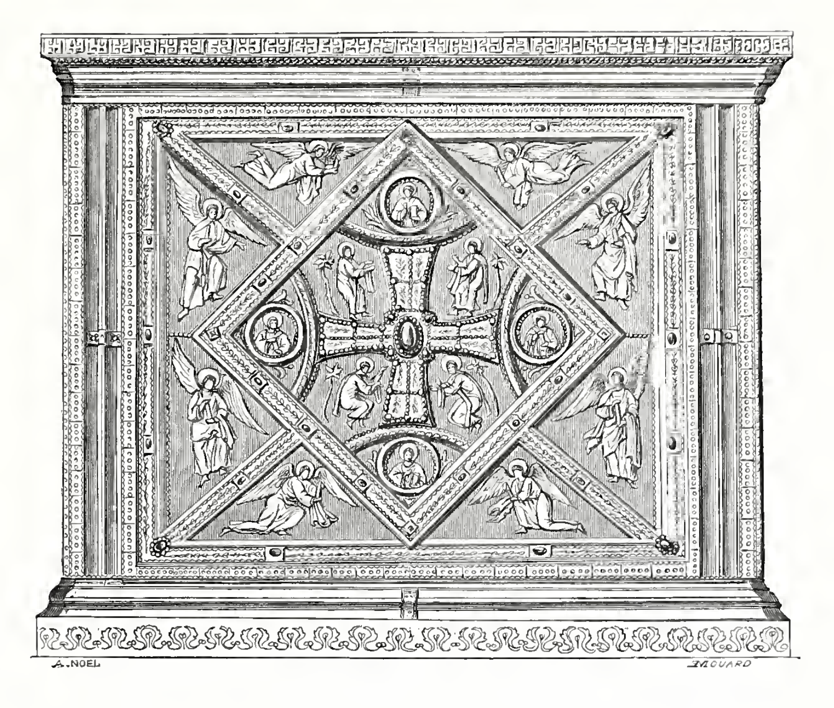
(2) Du Cange, *Hist. Byz.;* Parisiis, p. 122; Venet., p. 104.

(3) *Idem*, Paris., p. 131 et 135.

(4) *Menologium Græcorum*, Ms., Bibl. vat., nº 613, fol. 108 et 142; — studio Annibalis Alberti; Urbini, 1727, t. I, p. 82, et t. II, p. 37.

On a cru devoir attribuer cette croix à l'orfévrerie limousine du treizième siècle, mais nous ne connaissons aucune pièce analogue parmi celles qu'on peut regarder, avec quelque certitude, comme appartenant à l'école de Limoges.





CHAPITRE III.

DE L'ORFÉVRERIE EN OCCIDENT DEPUIS L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU VIIIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU Xe SIÈCLE.

§ I.

EN ITALIE.

I.

De Grégoire III (731) *à Léon III* († 816).

Nous avons dit que l'émigration des artistes grecs en Italie y avait fait renaître le culte des arts. Déjà Grégoire III (731 † 741) avait pu faire exécuter de très-belles pièces d'orfévrerie artistique. Les sérieuses difficultés qui s'élevèrent entre le saint-siége et les Lombards ne permirent pas à ses successeurs, Zacharie, Étienne II,

Paul et Étienne III, d'utiliser au profit des églises, autant qu'ils l'auraient voulu, le talent des orfévres émigrés et de leurs élèves; mais lorsque Charlemagne eut vaincu Didier (774) et livré aux papes les trésors des rois lombards, Adrien I[er] (772 † 795) et Léon III, son successeur († 816), donnèrent à tous les arts, et surtout à l'orfévrerie, la plus vive impulsion. Le règne de ces deux papes fut certainement la plus belle époque de cet art. Les plus habiles sculpteurs s'étaient faits orfévres. L'orfévrerie ne se borna pas à fabriquer des vases et des bijoux, elle produisit des statues et des bas-reliefs, et fut même chargée de l'exécution de certaines parties de l'ornementation architecturale. Pour éviter une sèche nomenclature, et mieux faire comprendre les diverses applications que reçut alors l'orfévrerie, nous allons donner une description succincte de la basilique de Saint-Pierre, telle qu'elle subsistait à la fin du pontificat de Léon III.

Le temple païen était un sanctuaire où ne pénétraient que les prêtres et les initiés, le peuple restait en dehors de ses murs; aussi les monuments religieux de l'antiquité ne pouvaient-ils convenir aux chrétiens, qui devaient se réunir pour prier ensemble, écouter la parole de Dieu et assister au divin sacrifice. La basilique antique, au contraire, avec ses larges dimensions, ses bas-côtés, son transsept et sa tribune en hémicycle, se prêtait on ne peut mieux au culte de la nouvelle loi. Les premières églises, à l'époque du triomphe du christianisme, furent donc établies dans des basiliques anciennes, et ces édifices servirent de modèle aux nouvelles églises qu'on éleva. Constantin, après avoir converti en

églises deux véritables basiliques, la Sessorienne et celle du palais de Latran, en fit bâtir d'autres sur le même plan. La plus remarquable de toutes fut celle qu'il construisit sur l'ancien champ Vatican, au-dessus du tombeau de saint Pierre. Cet édifice, souvent restauré pendant le cours de onze siècles, ne commença à être démoli qu'au milieu du quinzième, et c'est sur son emplacement que s'élève aujourd'hui la célèbre basilique de Saint-Pierre au Vatican; mais il reste de l'ancienne des plans qui permettent d'en faire la description [1].

L'église était précédée d'une cour quadrangulaire entourée de quatre portiques : cet ensemble recevait le nom d'atrium [2], et le portique sur lequel ouvraient les portes de l'église, celui de narthex. Le corps de l'église, de forme rectangulaire, était divisé en cinq nefs par quatre rangées de vingt-deux colonnes. Au delà des cinq nefs se trouvait une nef transversale, le transsept, dont les deux extrémités dépassaient en étendue le corps de l'édifice. En face de la nef centrale, au delà du transsept, l'édifice s'arrondissait en hémicycle et formait un renfoncement couvert par une voûte en cul-de-four qui s'appuyait sur un grand arc ouvert dans le mur du fond du transsept. Cette demi-coupole était décorée d'une mosaïque qu'avait fait faire le pape Severinus († 640). Cinq fenêtres de seize palmes de hauteur s'ou-

(1) Le plan de la basilique de Constantin, copié sur celui qui se trouve dans un ancien manuscrit conservé dans les archives de Saint-Pierre, a été publié par Paul de Angelis, avec une description de la basilique faite au milieu du douzième siècle par un chanoine de l'Église, *Basilicæ veteris Vaticanæ descriptio, auctore Romano*; Romæ, 1646; — et par Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*; Romæ, 1693.

(2) *Liber pontificalis*, in Leone III, t. II, p. 301.

vraient au-dessous de la voûte. Cette partie de l'édifice où se trouvait le sanctuaire recevait, chez les Latins, le nom de tribuna ou de presbyterium; le nom grec d'abside [1] est généralement employé aujourd'hui. La nef centrale, le transsept et l'abside figuraient donc l'image de la croix [2]. La façade de l'église était tournée vers l'orient, et l'abside regardait le couchant.

A ces dispositions générales du plan de l'édifice ajoutons quelques détails.

Du narthex on entrait dans l'église par cinq portes; trois de ces portes, de vingt-neuf palmes (six mètres cinquante centimètres environ) de hauteur, s'ouvraient sur la nef centrale; les deux autres, un peu moins élevées, donnaient accès aux deux nefs latérales les plus rapprochées de celle-ci.

La porte du milieu était entièrement revêtue d'argent; elle avait été exécutée par les ordres du pape Ho-

(1) En grec, ἀψίς; pour se conformer à l'étymologie, on devrait donc écrire apside; l'Académie donne les deux orthographes, mais le mot abside a prévalu.

(2) Ciampini, *De sacris ædificiis a Const. Magno constructis*, p. 31 et seq., a donné la dimension de l'édifice. Le corps de l'église, depuis les portes d'entrée jusqu'au transsept, avait en longueur 406 palmes (la palme des architectes équivaut à 0m,223422, Balbi, *Abrégé de géographie*), en largeur, 285 palmes; la nef centrale avait en largeur 106 palmes; les nefs latérales à celle-ci, 48 palmes, et les deux nefs qui touchaient aux murs de l'édifice, 39 palmes; le transsept avait une longueur de 390 palmes et était large de 78; l'abside, 80 palmes d'ouverture et une profondeur de 44 palmes. La longueur totale de l'édifice, depuis les portes d'entrée jusqu'au fond de l'abside, était donc de 118 mètres, sa plus grande largeur dans le transsept, de 87 mètres. La hauteur de la nef centrale et du transsept était de 170 palmes (38 mètres), l'abside, depuis le sol du transsept jusqu'au sommet de l'intrados de l'arc, offrait une hauteur de 100 palmes. Les deux nefs latérales les plus rapprochées de la nef centrale avaient une hauteur de 82 palmes, les deux autres, de 62 palmes seulement.

norius († 638); Léon III y avait fait ajouter deux bas-reliefs d'argent doré [1]. Au-dessus de la porte, un bas-relief d'argent reproduisait la figure du Christ [2]. A l'intérieur de l'église, des portières de soie blanche couvraient les trois portes de la nef centrale [3].

Les quatre-vingt-huit colonnes qui séparaient les nefs étaient toutes de marbre antique fort précieux : le marbre blanc de Paros se mêlait au marbre noir de Numidie et au marbre rouge africain. Celles qui bordaient la nef centrale avaient quarante palmes (environ neuf mètres) de hauteur : leur chapiteau corinthien et l'entablement étaient en marbre de Paros. Chaque entre-colonnement était décoré d'un grand calice d'argent et de rideaux de soie suspendus à l'architrave [4]. Au-dessus de l'entablement s'élevait le mur qui portait les solives apparentes du plafond et la toiture. Chacun des murs latéraux de la nef centrale, s'élevant au-dessus des colonnes, était percé de onze fenêtres et enrichi de peintures et de mosaïques. Les colonnes qui séparaient les nefs latérales des basses nefs avaient vingt-six palmes (cinq mètres quatre-vingts centimètres environ) de hauteur; au lieu d'être unies par une architrave, elles recevaient sur leurs chapiteaux la retombée d'arcades qui soutenaient le mur supérieur.

Chacune des cinq nefs, vers l'occident, était terminée par une arcade qui s'ouvrait sur le transsept. L'arcade de la nef centrale, qui reposait sur deux forts piliers et

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 244, et t. II, p. 261.

(2) *Idem*, p. 208.

(3) *Idem*, p. 270.

(4) *Idem*, p. 270 et 281.

quatre grandes colonnes, recevait le nom d'arc triomphal [1]; au sommet de cet arc était suspendu un lustre d'argent, en forme de filet, d'une très-grande dimension [2]. Une belle figure du Christ couronné était peinte au-dessus de l'arcade [3].

En face de la nef centrale, dans le transsept, on trouvait en avant de l'abside deux rangées de six colonnes torses de marbre blanc qui provenaient de temples antiques : elles renfermaient un espace qu'on appelait le vestibule du sanctuaire [4]. La rangée de colonnes la plus près de l'abside avait été élevée par Constantin lors de la construction du temple; la seconde, par le pape Grégoire III, qui avait surmonté ces douze colonnes de trabes ou architraves revêtues d'argent, où l'on voyait d'un côté les figures du Christ et des apôtres, et de l'autre celles de la Mère de Dieu et des Vierges saintes [5]. Sur la trabes portée par les six premières colonnes qui faisaient face à la nef centrale, le pape Léon III avait fait placer, au centre, la statue d'or du Christ, et de chaque côté de cette statue trois figures d'anges d'argent doré. Ces statues étaient encadrées dans un grand arc d'argent

(1) Ciampini, *De sacris ædif.*, p. 33.

(2) *Liber pontif.*, t. II, p. 306.

(3) *Idem*, p. 238.

(4) *Idem*, p. 299 et 300. Sous le pontificat d'Adrien, l'espace compris entre les colonnes et le fond de l'abside formait le sanctuaire, qui recevait le nom de presbyterium; mais lorsque Léon III eut fermé l'enceinte des colonnes avec des grilles d'argent, on distingua cette enceinte sous le nom de vestibulum. Huit de ces colonnes décorent aujourd'hui les niches supérieures disposées dans les quatre gros piliers qui supportent, dans la basilique actuelle, la célèbre coupole de Michel-Ange; deux autres ont été placées à l'autel dédié à saint Maurice, dans la chapelle du Saint-Sacrement.

(5) *Idem*, t. II, p. 45.

doré qui reposait sur les deux dernières colonnes de la première rangée [1].

Le vestibule du sanctuaire était clos de tous côtés, tant sur le transsept que sur l'abside, par quatre portes et par des grilles disposées dans les entre-colonnements : le tout était d'argent. Six colonnes d'argent doré, enrichies de sujets émaillés, accompagnaient la porte qui s'ouvrait sur le transsept, en face de la grande nef. Au-dessus de cette porte s'élevait, sur un regulare d'argent [2], trois statuettes revêtues d'argent doré, et dont le visage était peint; elles reproduisaient le Christ entre les archanges Michel et Gabriel. Au-dessus de la porte qui, de l'autre côté du vestibule, s'ouvrait sur le sanctuaire, en face de la confession, on avait placé trois autres statuettes, celle de la Vierge, de saint André et de saint Jean l'Évangéliste, exécutées de la même manière. A l'entrée du vestibule, du côté droit, on voyait un bas-relief d'or reproduisant l'image de saint Pierre, devant laquelle était suspendue une lampe d'or ciselé et rehaussé de pierres précieuses [3].

En sortant du vestibule, du côté de l'abside, on arrivait à la confession, petite chapelle basse construite au-dessus de la sépulture de saint Pierre. L'avenue qui y conduisait, pavée d'argent, était bordée de huit colonnes

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 275, 299, 300.

(2) Le regulare était, dans une moins grande proportion, la même chose que la trabes; c'était une poutrelle portée par des colonnes et leur servant d'architrave, ou bien disposée entre deux colonnes. Le regulare était aussi jeté en travers d'une petite abside ou d'une niche voûtée, formant comme la corde des arcs de ces absides ou niches. Voyez au MOBILIER RELIGIEUX, le mot trabes.

(3) *Liber pontif.*, t. II, p. 227, 273, 279 et 206.

torses d'argent surmontées d'arcades de même métal. Les deux dernières de ces huit colonnes encadraient la porte d'entrée, devant laquelle étaient placés deux anges d'argent qui en paraissaient les gardiens. Cette porte à deux battants était d'or et enrichie de pierreries ; le seuil et le linteau étaient également revêtus de lames d'or. Les parois de la confession étaient entièrement couvertes de bas-reliefs d'or reproduisant divers sujets. Le pape Adrien avait fait placer auprès du corps du saint apôtre un bas-relief d'or de grande proportion et du poids de deux cents livres. Léon III, qui pouvait disposer d'artistes plus habiles, fit refaire à nouveau ce bas-relief, en y ajoutant plus de vingt et une livres d'or. Le nouveau tableau reproduisait les figures du Christ, de sa Mère, des saints apôtres Pierre, Paul et André, et celle de sainte Pétronille. On voyait encore, dans l'intérieur de la confession, un groupe d'or du Christ ayant à ses côtés saint Pierre et saint Paul. Le pavé était composé de plaques d'or [1]. D'après le relevé fait sur le *Liber pontificalis*, douze cent cinquante-quatre livres de l'or le plus pur avaient été employées par les papes Adrien Ier et Léon III dans les différents travaux d'orfévrerie pour l'ornement de ce saint lieu [2].

De chaque côté de l'entrée de la confession se trou-

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 195, 274, 299, 238, 226, 227, 229, 313.

(2) Le *Liber pontificalis* constate (p. 233) que le pape Adrien avait employé, tant dans l'autel que pour la confession, 1328 livres d'or ; il avait porté à 597 livres le poids des bas-reliefs ajoutés à l'autel, il restait donc 731 livres employées dans la confession. Si à ce poids on ajoute celui de l'or employé par le pape Léon, à savoir pour les portes, 49 livres, pour le grand bas-relief, 21 livres, pour le groupe et le pavé, 453, on a un total de 1254 livres pesant.

vaient des degrés revêtus d'argent, par lesquels on montait dans l'abside, dont le sol était un peu plus élevé que celui du transscept et des nefs.

Au fond de l'abside s'élevait le trône du pape, et de chaque côté, adossés au pourtour de l'hémicycle, les siéges des évêques et des prêtres qui assistaient le souverain pontife. Ces siéges, exécutés, comme le trône, en marbre blanc, étaient enrichis de sculptures et de mosaïques [1]. En arrière des siéges s'élevaient des colonnes d'argent portant des arcades de même métal, auxquelles étaient suspendues des tentures de soie d'un grand prix [2]. C'est sans doute entre ces arcatures et le bas des fenêtres que se trouvaient les bas-reliefs polychromes dont le pape Adrien Ier avait enrichi l'abside.

Au-dessus de la confession et sous le grand arc de l'abside, était érigé l'autel, que couvrait un riche ciborium. Le pape Adrien fit refaire entièrement l'ancien autel, en fit dorer les bas-reliefs d'argent, et y ajouta des bas-reliefs d'or reproduisant plusieurs sujets. Il employa dans ces différents travaux d'orfévrerie cinq cent quatre-vingt-dix-sept livres d'or et cent trente-six livres d'argent [3].

Le ciborium d'argent que Grégoire le Grand († 604) avait fait élever au-dessus de l'autel [4] à l'époque de la décadence de l'art, était déplacé à côté des nouvelles décorations dans le goût hellénique dont s'était enrichie la basilique; le pape Léon III transporta donc l'ancien ciborium dans l'église Sainte-Marie ad Præsepe, et en fit faire un nouveau entièrement d'argent : il était

(1) Ciampini, *De sacris ædif.*, p. 51.
(2) *Liber pontif.*, t. II, p. 226, 270, 281, 326, 219.
(3) *Idem*, p. 226 et 232.
(4) *Idem*, t. I, p. 234.

composé de quatre colonnes portant quatre arcades qui soutenaient des pignons, dans les tympans desquels on voyait des bas-reliefs de grande proportion reproduisant divers sujets. Quatre figures de chérubins étaient placées sur les colonnes au-dessous du dais du ciborium, et regardaient l'autel. Au-dessus de ce dais s'élevaient une croix d'argent et quatre candélabres dont les bougies étaient d'argent doré; quatre lampadaires en forme de couronne pendaient entre les arcades, que fermaient de magnifiques rideaux de soie [1].

L'orfévrerie avait encore concouru à l'ornementation architecturale de quelques chapelles érigées dans la basilique de Saint-Pierre par les papes Adrien et Léon. A l'extrémité du transsept, du côté du nord, le pape saint Damase avait fait disposer un grand bassin pour l'administration du baptême, et le pape Symmaque avait élevé contre le mur, en arrière de cette cuve baptismale, un autel sous l'invocation de saint Jean-Baptiste. Ces constructions tombant en ruine, le pape Léon III éleva sous une voûte absidiale un nouvel autel, qu'il fit revêtir d'argent. Un regulare, jeté en travers de l'arc de la voûte, portait une arcade sous laquelle étaient placées trois statuettes : le tout était d'argent. Le baptistère fut également reconstruit; des colonnes de porphyre entourèrent un vaste bassin, une colonne fut dressée au centre, et on plaça au-dessus un agneau d'argent de la bouche duquel s'écoulait l'eau qui alimentait le bassin [2].

L'ornementation de la chapelle, dédiée sous le nom de la Sainte-Croix, fut également confiée à l'orfévrerie.

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 299, 275, 270, 281.
(2) *Idem*, t. II, p. 279.

L'autel, enrichi d'un parement d'argent, était érigé sous un ciborium à quatre colonnes, dans une petite abside décorée de mosaïque qui était ouverte sur le transsept. Au-dessus de l'autel était suspendue une couronne d'or avec sa croix. En avant de l'abside, on avait élevé quatre colonnes surmontées d'un regulare portant trois arcades, sous chacune desquelles était une statuette. Toute cette décoration, ainsi que le ciborium, était d'argent.

A l'extrémité du transsept, du côté du midi, se trouvait une porte qui conduisait à un oratoire construit par le pape Symmaque, sous l'invocation de saint André [1]. Le pape Léon III y fit élever un autel avec un ciborium d'argent. « L'autel, dit le chroniqueur, était enrichi » d'ornements merveilleux, miro decore ornatum. » De l'oratoire Saint-André on pénétrait dans un temple de forme circulaire dédié à sainte Pétronille. Le même pape y fit faire un autel d'argent décoré de peintures en émail [2].

Des décorations architecturales en orfévrerie furent encore exécutées, sous les pontificats d'Adrien Ier et de Léon III, dans un grand nombre d'églises de Rome et des environs, notamment à Saint-Paul hors des murs, dans la basilique Constantinienne, et à Sainte-Marie ad Præsepe. Pour ne pas tomber dans des redites, nous nous abstiendrons d'en donner le détail; ce sont toujours des autels, des ciboriums, des portes et des colonnes portant des trabes et des arcades [3].

(1) *Liber pontif.*, t. I, p. 176.

(2) *Idem*, t. II, p. 278 et 282.

(3) *Idem*, p. 197, 208, 228, 229, 230, 235, 239, 240, 261, 262, 271, 273, 275, 276, 277, 282, 296, 298, 300.

Les vases sacrés que firent faire ces deux papes sont relatés en grand nombre dans le *Liber pontificalis*, et l'on ne peut douter qu'ils n'aient eu l'intention de renouveler l'ancien mobilier religieux exécuté dans les siècles de décadence; ils présentent moins de variété qu'à l'époque de Constantin, mais ils sont peut-être plus riches. Les plus précieux sont toujours les calices, qui sont de différentes sortes : les uns d'or pur, accompagnés d'une patène, et du poids de dix à vingt livres, devaient servir aux prêtres dans le sacrifice de la messe [1]; d'autres plus grands, avec ou sans anses, sont également d'or et enrichis de pierres précieuses, mais d'un poids tel qu'ils ne pouvaient être maniés par une seule main. On doit surtout en remarquer un, du poids de cinquante-huit livres, qui fut donné par Charlemagne lors de son couronnement; un autre à couvercle de forme tétragone et une patène du poids de vingt-huit livres [2]. Ces calices et ces patènes d'une grande dimension étaient destinés soit à recevoir les offrandes, soit à contenir le vin et le pain aux jours de communion publique. En traitant du mobilier religieux, nous nous expliquerons davantage sur ce sujet; ne nous occupons

(1) « Patenam et calicem sanctum ex auro obrizo pensantes libras XX — patenam ex auro obrizo cum calice sancto pensantes simul libras XX — patenam et calicem sanctum de auro purissimo pensantes simul libras XI. » *Liber pontif.*, t. II, p. 231, 235. Nous nous bornerons à quelques citations pour chaque objet.

(2) « Obtulit patenam auream majorem cum gemmis diversis, legentem KARULO, pensantem libras XXX; et calicem majorem cum gemmis et ansis duabus pensantem libras LVIII — calicem aureum præcipuum tetragonum panoclystum diversis ornatum pretiosis lapidibus, pensantem libras XXXII — patenam auream pensantem libras XXVIII et uncias VIIII. » *Liber pont.*, p. 255, 305 et 275.

actuellement de ces vases sacrés que comme pièces d'orfévrerie.

On trouve aussi, parmi les dons faits par les papes Adrien et Léon aux églises, des vases qui reçoivent le nom de calices, mais qui ne pouvaient être que des objets d'ornementation; ils sont d'argent et suspendus entre les colonnes des nefs principales. Il y en avait quarante ainsi disposés à Saint-Paul hors des murs, et soixante-quatre suspendus entre les grandes colonnes de la nef centrale dans la basilique de Saint-Pierre. On plaçait aussi de ces sortes de vases sur les trabes des clôtures des sanctuaires [1].

Les instruments du culte qui se présentent le plus fréquemment dans le *Liber pontificalis*, après les calices, sont les croix, les couronnes qu'on suspendait au-dessus des autels, et les couvertures des livres saints. Nous donnerons, au titre du MOBILIER RELIGIEUX, quelques détails historiques sur ces différents objets; bornons-nous ici à citer quelques exemples, pour faire apprécier avec quel art et avec quelle richesse ils étaient traités par les orfévres à l'époque dont nous nous occupons. Ainsi parmi les croix, on en trouve deux de l'or le plus pur et du poids de treize livres, sculptées à jour; elles avaient été données aux basiliques de Saint-Pierre et

(1) « Fecit in basilica Doctoris mundi beati Pauli apostoli calices majores fundatos ex argento purissimo qui pendent inter columnas majores dextra lævaque numero XL, pensantes simul libras CCLXVII. — Fecit vero, uti supra, calices fundatos ex argento qui pendent inter columnas majores dextra lævaque basilicæ numero LXIIII, pensantes libras CCCCLXI. — Fecit in basilica B. Petri apostoli calices majores ex argento mundissimo qui sedent super trabes argenteas numero XVIII, pensantes simul libras CLXXXII. » *Liber pont.*, t. II, p. 271, 281 et 278.

de Saint-Paul pour être suspendues devant l'autel [1]. D'autres croix d'or, en bien plus grand nombre, sont enrichies de pierres fines [2]. Il ne faut pas omettre les crucifix que le *Liber pontificalis* mentionne pour la première fois dans la vie de Léon III. Ce pape en fit faire trois d'argent d'un poids assez considérable [3]. Les couronnes d'or qu'on suspendait au-dessus des autels, et auxquelles une croix était souvent attachée, étaient d'un usage général dès les premiers temps du triomphe du christianisme. Celles qui furent données par la reine Théodelinde à l'église de Monza, et celle qui porte le nom du roi goth Reccesvinthe, dont nous avons déjà parlé, avaient cette destination. Ces couronnes, qui recevaient ordinairement, au neuvième siècle, le nom de regnum, pour les distinguer des couronnes de lumière, furent exécutées en grand nombre et avec beaucoup de richesse sous le pontificat de Léon III; elles sont d'or pour la plupart et enrichies de pierres fines. On en trouve une parmi les dons que Charlemagne fit à l'église Saint-Pierre le jour de son couronnement; elle était du poids de cinquante-cinq livres et ornée de pierres précieuses très-grosses [4]. On voit également figurer parmi ces dons un évangéliaire dont la couverture d'or était décorée de pierreries. Léon III apporta toujours beaucoup de soin à l'ornementation de ce livre saint. Celui dont il fit présent à la basilique de Saint-Pierre avait des

(1) « Crucem anaglypham interrasilem ex auro. » *Liber pontif.*, t. II, p. 271.

(2) *Idem*, p. 242, 255.

(3) *Idem*, p. 264, 270, 306.

(4) *Idem*, p. 255, 274, 277, 280, 314, 315.

ais d'or avec une bordure où l'on voyait briller les émeraudes, les hyacinthes et les perles [1].

L'orfévrerie s'exerça avec le même succès sur les lampadaires, qui offrirent une grande variété et une riche ornementation. Ces différents appareils d'éclairage, exécutés en or ou en argent, recevaient le nom générique de pharus; mais il y avait différentes sortes de phares, les uns suspendus, les autres portés sur des pieds. Les plus usités étaient les couronnes de lumière, coronæ, qui étaient attachées à des chaînes; les canthara cerostata, lustres portant des coupes qui recevaient des bougies de cire; les phara canthara [2], qui avaient des coupes pour brûler de l'huile; les candélabres, lampadaires élevés sur des pieds, et les canistra, lampes en forme de corbeille. La gabata, petite lampe qu'on suspendait devant de saintes reliques ou devant une image vénérée, était traitée avec un grand luxe : on la trouve presque toujours d'or et ornée de pierres précieuses ou d'émaux. Un grand nombre de ces lampadaires étaient très-souvent enrichis de sujets ou d'ornements en relief exécutés par le repoussé ou par la ciselure. Les figures de dauphins étaient surtout employées comme motifs d'ornementation. La représentation du Christ sous cette forme zoomorphique était fort en vogue à l'époque dont nous nous occupons; car on voit souvent le pape Adrien faire enrichir de figures de dauphins des lampes anciennes qui existaient dans les églises de Rome [3]. On rencontre des

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 255, 275, 300.

(2) Dans le *Liber pontificalis*, le mot pharus prend le genre neutre au pluriel.

(3) « In Beati Petri ecclesia per diversas coronas fecit delphinos ex argento, » et de même à Sainte-Marie ad Præsepe et à Saint-Pierre aux Liens. *Liber pontif.*, t. II, p. 227, 229, 231.

phares assez singuliers de forme. Dans la basilique de Saint-Pierre, au centre du transsept, au-devant du sanctuaire, était suspendu un phare ayant la figure de la croix, et qui portait treize cent soixante-cinq bougies. Nous avons déjà cité le phare en forme de filet qui était suspendu à l'arc triomphal de cette basilique; le pape Léon III en fit faire un d'argent, avec les mêmes dispositions, pour l'église Sainte-Marie ad Præsepe. Nous citerons encore un candélabre d'argent, du poids de cent trente-cinq livres, dont la tige en spirale portait des couronnes et des croix; il était placé en avant de l'abside de la basilique de Saint-Pierre [1]. On peut résumer ce qui a rapport à l'orfévrerie sous Léon III, et donner une juste idée des immenses travaux qu'il fit exécuter par les orfévres, en constatant que le relevé fait sur le *Liber pontificalis* établit qu'il y employa quatorze cent soixante-six livres d'or, et vingt-quatre mille huit cent quarante-trois livres d'argent [2].

II.

De Étienne IV (816) à la fin du IXe siècle.

Étienne IV († 817), Pascal Ier († 824), Grégoire IV († 844) et Sergius II († 847), qui occupèrent le trône pontifical durant la première moitié du neuvième siècle, héritèrent du goût de Léon III pour l'orfévrerie.

Étienne IV venant en France pour voir Louis le Débonnaire, lui apporta de riches échantillons de l'orfévrerie romaine, parmi lesquels on remarquait une couronne d'or d'une beauté admirable, enrichie des pierres

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 196, 305, 313.
(2) *Idem*, p. 315. Nota Vignolii.

les plus précieuses : il la plaça sur la tête de l'empereur en le sacrant dans l'église de Reims [1].

Les travaux d'orfévrerie de Pascal Ier sont assez considérables. Ayant fait reconstruire les anciennes églises de Sainte-Praxède et de Sainte-Marie in Dominica, il y fit élever des ciboriums d'argent. A Sainte-Praxède, il fit attacher à la voûte du ciborium une couronne d'or enrichie de pierres précieuses. L'église qu'il éleva sous l'invocation de sainte Cécile fut également enrichie de constructions architecturales d'argent. L'autel et la confession étaient décorés de plaques d'argent merveilleusement travaillées; l'image de la sainte recouvrait son tombeau. La clôture du sanctuaire était composée de deux colonnes portant une architrave que surmontait une arcade sous laquelle était placées trois figures d'argent doré; près de huit cent vingt livres d'argent avaient été employées à cette ornementation. Ce fut surtout dans la basilique de Sainte-Marie ad Præsepe qu'il fit exécuter les plus importants travaux : l'autel principal fut décoré de bas-reliefs d'argent doré, et sa confession revêtue de lames d'or. L'autel du præsepium reçut des bas-reliefs d'or. Le *Liber pontificalis* signale encore plusieurs productions de l'orfévrerie artistique exécutées par les ordres de Pascal Ier. Parmi les plus remarquables, il faut citer les bas-reliefs dont il enrichit l'abside de la chapelle qu'il avait édifiée pour y conserver les corps de saint Procès et de saint Martinien. Le bas-relief principal offrait plusieurs sujets et était encastré dans les marbres des parois; les autres reproduisaient

(1) Thegani *chorepiscopi Trevirensis opus*, cap. XVII, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. II, p. 278.

les figures de la Vierge, du Sauveur et des deux saints martyrs. La première de ces images était d'or et pesait plus de dix livres, les trois autres d'argent doré [1].

Les dons que Grégoire IV et Sergius II firent aux églises sont toujours de même nature, et il est sans intérêt d'en fournir le relevé.

Les pontifes romains ne furent pas seuls à se passionner pour l'art de l'orfévrerie. Dans la première moitié du neuvième siècle, les grands dignitaires de l'Église en Italie suivirent l'impulsion que les papes avaient donnée. Les abbés du Mont-Cassin, enrichis par les dons de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, dotèrent leur monastère d'une orfévrerie considérable [2]. Gisulfus, qui fut élu abbé en 797, éleva au-dessus de l'autel qui couvrait le corps de saint Benoit un magnifique ciborium d'argent rehaussé d'ornements d'or et d'émail; il décora les autres autels de parements d'argent, et fournit aux différentes églises du monastère des vases sacrés exécutés en métaux précieux [3]. L'abbé Bertarius, élu en 856, fit faire pour son monastère une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait un évangéliaire dont la couverture d'or était enrichie de pierres précieuses d'un très-grand prix [4]. Dans l'État vénitien, Fortunatus, patriarche de Grado (✝ 824), dota également son église de magnifiques pièces d'orfévrerie. Le détail qu'il en a fourni dans son testament, publié par Ughellus, nous montre des objets

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 333, 340, 343, 323, 324, 336.

(2) Leo Ostiensis, *Chronica S. mon. Casinensis*, lib. I, cap. xxvi; Lut. Paris., 1668, p. 157.

(3) *Idem*, lib. I, cap. xviii, p. 145.

(4) *Idem*, lib. I, cap. xxxiii, p. 170.

analogues à ceux que firent faire les souverains pontifes depuis Adrien. On y remarque quelques objets achetés à Constantinople [1].

Les archevêques de Milan se signalèrent également par leur zèle à enrichir leur église de pièces d'orfévrerie. Le magnifique autel d'or, ou paliotto, de la basilique de Saint-Ambroise, qui a pu traverser dix siècles malgré son immense valeur, donne une grande idée de l'importance de l'art de l'orfévrerie au commencement du neuvième siècle. Ce monument a été exécuté en 835, sur les ordres de l'archevêque Angilbert II, par Volvinius. Sa hauteur est de un mètre dix centimètres, sa longueur de deux mètres vingt centimètres; la table de l'autel a une largeur d'un mètre trente centimètres [2]. Les quatre côtés sont d'une grande richesse. La face principale, toute d'or, est divisée en trois panneaux par des listels d'émail cloisonné. Le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches égales, qui est rendue par des filets d'émail cloisonné alternant avec des pierres fines cabochons d'un gros volume. Le Christ est assis au centre de la croix, dans un médaillon ovale dont les contours sont également tracés par des filets d'émail et des pierres précieuses; les symboles des évangélistes occupent les branches de la croix; les douze apôtres sont placés trois par trois dans les angles du

(1) Carlo Marino, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani;* in Venezia, 1798-1808, lib. IV, cap. xviii, p. 265.

(2) Le docteur Ferrario, dans ses *Monumenti sacri e profani de Sant' Ambrogio in Milano;* Milano, 1824, a donné de bonnes gravures de toutes les faces de cet autel. — Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, Album, 9e série, planche XVIII, a aussi donné une belle gravure coloriée de ses quatre faces.

panneau, au-dessus et au-dessous des branches de la croix. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs rectangulaires (de vingt centimètres de large sur dix-neuf centimètres de hauteur) dont les sujets sont tirés de la vie et de la passion du Christ; ils sont encadrés dans des bordures composées, comme la croix centrale, de filets d'émail et de pierres fines. Trois de ces bas-reliefs, dans le panneau du côté de l'épître, représentant la Résurrection, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres, sont évidemment l'œuvre d'un artiste du commencement du dix-huitième siècle, et ont remplacé les anciens, qui avaient été sans doute dérobés ou détruits par quelque accident.

Les deux faces latérales sont d'argent; leur ornementation est semblable. Elle consiste en un losange inscrit dans un quadrilatère; un filet, qui part du milieu de chacune des faces du losange, va joindre l'angle opposé du quadrilatère, ce qui produit autour du losange huit triangles. Les filets qui tracent ces figures géométriques sont exécutés en petites plaques d'émail qui alternent avec des pierres fines, comme dans la face principale. Chacun des triangles est rempli par une figure d'ange ailé. Deux des anges, vêtus de la longue tunique et de la chlamyde grecque, portent ce long sceptre qu'on voit toujours dans la main des anges byzantins; les quatorze autres, revêtus de tuniques talaires et de grands manteaux, tiennent des fioles, par allusion sans doute à ce passage de l'Écriture : « Tenentes phialas in manibus » plenas odoramentorum quæ sunt orationes sanctorum. »

Une croix pattée, rendue par des émaux et des

pierres fines, occupe le centre des losanges, dont les angles sont remplis par des médaillons renfermant des bustes de saints. Des figures nimbées, dans l'attitude de l'adoration, sont placées au-dessus et au-dessous des branches de ces croix; le centre est enrichi, dans l'une, d'une grosse agate onyx; dans l'autre, d'une topaze volumineuse. Nous reproduisons l'un de ces côtés de l'autel de Saint-Ambroise dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

La face postérieure de l'autel, également d'argent, est divisée, comme la face principale, en trois panneaux tracés par des filets d'émail accompagnés de pierres fines. Le panneau central, qui s'ouvre à deux battants pour donner accès sous l'autel, contient quatre médaillons de deux cent soixante-quinze millimètres de diamètre. On voit dans les médaillons supérieurs les figures des archanges Michel et Gabriel vêtus de la longue tunique et de la chlamyde agrafée sur l'épaule droite, et tenant à la main la longue verge des anges byzantins. Les deux médaillons inférieurs renferment des scènes d'un grand intérêt : dans l'un, saint Ambroise est représenté recevant l'autel des mains de l'évêque Angilbert; dans l'autre, saint Ambroise donne sa bénédiction à l'artiste qui a exécuté le monument. L'inscription, V. VOLVINIUS MAGISTER PHABER, qu'on lit sur le fond du tableau, nous a transmis le nom de l'auteur de ce magnifique morceau d'orfévrerie, dont aucune description ne peut donner une idée exacte. Les deux panneaux latéraux renferment chacun six bas-reliefs, comme ceux de la face principale; la vie de saint Ambroise en a fourni les motifs.

Une inscription en lettres capitales romaines est gravée sur un filet qui encadre les trois panneaux de cette face postérieure, et sur les deux filets qui séparent le panneau central des deux panneaux latéraux.

Elle se compose de dix vers et est ainsi conçue :

Emicat alma foris, rutiloque decore venusta
Arca metallorum, gemmisque compta, coruscat.
Thesauro tamen hæc cuncto (potiore) metallo,
Ossibus interius pollet donata sacratis.
Egregius quod præsul opus sub honore beati
Inclytus Ambrosii templo recubantis (in) isto
Optulit Angilbertus ovans, Dominoque dicavit,
Tempore quo nitidae servabat culmina sedis.
Aspice, summe pater, famulo miserere benigno,
Te miserante, Deus, donum sublime reportet.

« Ce saint autel brille à l'extérieur par le charme de l'ornementation éclatante des métaux, et étincelle par la parure des pierres précieuses. Mais à l'intérieur, il est riche d'un trésor plus précieux que tout métal, grâce au don des ossements sacrés. Angilbert, ce prélat distingué, a offert cette œuvre au temple dédié à saint Ambroise, qui y repose, et il l'a consacré lui-même à l'époque où il occupait ce siége éclatant. Grand saint, jetez sur votre serviteur un regard de bienveillance et de pitié, et que Dieu accorde à vos prières la récompense du don qu'il vous a fait. »

Dans les faces latérales et dans la face postérieure, qui sont d'argent, les vêtements des personnages et quelques accessoires sont dorés. Les chatons qui sertissent les pierres précieuses répandues à profusion sur toutes les faces de l'autel, sont exécutés avec beaucoup d'art; une cordelière finement ciselée en détermine ordinairement le contour; de légers filets granulés, des

fleurettes et de petits rubans d'or les enrichissent. On trouve dans la face postérieure un assez grand nombre de médaillons d'émail cloisonné qui renferment des figures en buste dont les carnations sont en émail blanc opaque, et qui se détachent sur un fond d'émail vert translucide cloisonné de dessins d'or.

Il est évident que Volvinius était un élève des Grecs, ou qu'il était sorti de ces écoles artistiques créées par les artistes byzantins venus en Italie pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes.

Les églises de l'Italie regorgeaient de magnifiques pièces d'orfévrerie artistique lorsque les Sarrasins envahirent ce beau pays. En 847, ils arrivèrent aux portes de Rome et pillèrent la basilique de Saint-Pierre, qui n'était pas alors renfermée dans les murs de la ville, et celle de Saint-Paul, qui en est éloignée d'une demilieue. Cette dévastation donna à Léon IV, qui fut élu pape dans ces tristes circonstances, l'occasion de mettre en œuvre l'habileté des orfévres. Nous avons déjà parlé, en traitant de la sculpture, des figures de ronde bosse, des bas-reliefs d'or et d'argent, et de l'autel d'or enrichi de peintures en émail qu'il fit élever dans la basilique de Saint-Pierre [1]. Il fit refaire en argent les portes de la confession, sur lesquelles on voyait les figures en buste de saint Pierre et de saint Paul. Il rétablit les trabes revêtues d'argent du presbyterium et les arcs d'argent, tels qu'ils existaient avant le pillage des Sarrasins. Il fit encore élever au-dessus de l'autel un ciborium soutenu par des colonnes, et il y employa seize cents livres d'argent. Quatre couronnes de lumière et seize coupes d'or

[1] Voyez au titre de la SCULPTURE, chap. I, § III, art. I, t. I, p. 124.

pur entraient dans la décoration de ce ciborium. Il fit rétablir également les grilles d'argent qui défendaient l'accès du sanctuaire. De nouveaux calices d'argent furent suspendus au-dessous du grand arc et entre les colonnes de la nef principale. Les Sarrasins n'avaient pas respecté, on le conçoit, les portes de la basilique : Léon IV les fit refaire plus belles qu'elles n'étaient, et les enrichit de bas-reliefs dont les sujets étaient empruntés aux saintes Écritures. Il fit encore édifier, au-dessus de l'autel principal de la basilique de Saint-Paul, un ciborium dans lequel il employa neuf cent quarante-six livres d'argent. Il ne suffit pas à ce saint pape de réparer les désastres causés par l'invasion des Sarrasins dans les deux basiliques placées hors des murs de Rome, il dota les églises de la ville d'un nombre considérable de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles il faut signaler une croix d'or d'une très-grande proportion, enrichie de pierres fines, qui était portée devant le souverain pontife dans les processions solennelles. Il l'avait fait faire pour remplacer une croix d'or donnée par Charlemagne avec cette destination, et qui avait été volée [1]. Les orfévres de Léon IV paraissent avoir préféré l'émaillerie à la sculpture pour la décoration des pièces d'orfévrerie.

Bien que, dans la seconde moitié du neuvième siècle, l'Italie ait eu cruellement à souffrir de l'invasion des Sarrasins et des Hongrois, et que l'art, arrêté dans son essor, fût entré de nouveau dans une ère de décadence, l'orfévrerie continua à être cultivée avec succès. Parmi les papes qui occupèrent alors la chaire de Saint-Pierre, Benoît III († 858), Nicolas Ier († 867) et Étienne V

(1) *Liber pontif.*, t. III, p. 76.

(✝ 872) encouragèrent particulièrement le travail des orfévres. On doit mentionner, parmi les pièces les plus remarquables, un bas-relief d'argent doré que fit faire Benoît III; il reproduisait le Rédempteur foulant le dragon sous ses pieds; une image de la Vierge, que Nicolas Ier fit placer dans l'église de Sainte-Marie in Cosmedin, et surtout les statues du Christ et de deux anges d'argent doré que ce pape fit élever au-dessus de la trabes, à l'entrée du vestibule du sanctuaire de la basilique de Saint-Pierre. Ces figures remplaçaient la statue d'or du Christ et les six statues d'anges d'argent doré que Léon III avait fait placer sur cette trabes, et que les Sarrasins avaient fondues. On voit que les malheurs du temps n'avaient pas permis à Nicolas Ier de réparer complétement les dévastations des Barbares; cependant il s'efforça de donner à l'entrée du presbytère toute la splendeur possible : les trois statues étaient encadrées, comme celles de Léon III, dans un grand arc d'argent qui était surmonté d'une croix d'or ornée de pierreries; une couronne d'or, deux croix, deux calices et deux aiguières d'argent étaient suspendus à l'intrados de l'arc pour en compléter l'ornementation [1].

L'orfévrerie au neuvième siècle domina tous les autres arts : Théophile et Basile le Macédonien en Orient, Charlemagne, Adrien Ier, Léon III et Léon IV en Occident, firent exécuter en orfévrerie d'immenses travaux d'art qui rivalisèrent avec tout ce qu'on avait pu faire de plus splendide dans l'antiquité, et dont rien n'approcha dans les siècles suivants. Les meilleurs artistes s'étaient faits orfévres, afin d'assimiler leur talent au

(1) *Liber pontif.*, t. III, p. 191 et 215.

goût de l'époque. Malgré les difficultés que présente souvent l'interprétation des termes d'art employés par les divers auteurs du *Liber pontificalis*, leurs récits établissent parfaitement qu'aucun procédé de fabrication et d'ornementation ne fut étranger à ces artistes. Ainsi on rencontre dans les descriptions de ce précieux livre des pièces d'orfévrerie dont les figures ou les ornements ont été obtenus par le procédé du repoussé au marteau, battutiles anaglyphas; d'autres par la fonte, fusiles anaglyphas; ces différentes sculptures étaient certainement réparées et terminées par la ciselure, comme l'indique le qualificatif anaglyphas. Ils savaient encore décorer les pièces d'orfévrerie de gravures en intaille [1] et de peintures en émail incrusté [2]. Souvent ils décoraient une pièce d'orfévrerie de manière à y former des jours, en laissant en réserve certaines parties de métal qui offraient des ornements capricieux rendus par la ciselure, la niellure ou l'émaillerie : ce travail portait le nom de interrasilis [3].

(1) Ce travail reçoit dans le *Liber pontificalis* le nom grec de diacopton (crucem diacopton, II, 243), que Du Cange traduit par intercisus, cælatus. Διακόπτω signifie trancher, fendre, couper. Le travail de la gravure des métaux en intaille est parfaitement indiqué par cette expression.

(2) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, les preuves que nous en donnons.

(3) Crucem anaglypham interrasilem, *Liber pontif.*, II, 171. — Canistros argenteos interrasiles, *id.*, II, 280. — Cantharam interrasilem in quam thus mittitur, *id.*, III, 158. Vignole interprète ainsi le mot interrasilis : rasus cælaturis interpolatus, « poli et enrichi, par places, de ciselures; » Du Cange (*Gloss. lat.*) donne ce sens et encore celui de Saumaise, qui veut que le travail interrasilis soit celui auquel les Grecs donnaient le nom de διάτρητον, quod sic cælatum est ut transluceat et visum transmittat. Mais Du Cange (*Gloss. græc.*) traduit διάτρητος par fenestra cancellata, fenêtre garnie de barreaux; voilà bien le travail à jour. On s'en convaincra facilement en faisant attention à quels objets

III.

Au Xe siècle.

Le dixième siècle fut un âge de fer pour l'Italie; cependant on n'y abandonna pas absolument l'orfévrerie, et malgré les malheurs du temps, les orfévres trouvèrent encore à s'occuper. Sergius III († 911) après avoir restauré la basilique de Latran, qui tombait en ruines, l'enrichit d'un nombre considérable de pièces d'orfévrerie d'or et d'argent (1).

Bérenger, roi d'Italie, possédait, au moment où il fut élu empereur (915), une chapelle fort riche en beaux objets d'orfévrerie, dont il fit présent à l'église de Monza. L'inventaire, malheureusement très-succinct, en a été conservé (2) dans un écrit tracé à la suite d'un beau sacramentaire de saint Grégoire, qui faisait partie du don fait par ce prince (3).

Le trésor de l'église de Monza conserve encore une pièce qu'on suppose avoir fait partie des dons de Béren-

s'appliquait principalement le travail interrasilis. Les canistri interrasiles sont des lampes en forme de paniers. Les paniers sont fort souvent disposés en treillis à jour dans leurs contours, et l'on comprend que le travail interrasilis convenait parfaitement à des vases exécutés dans ce genre. Cantharam interrasilem in quam thus mittitur, un vase destiné à brûler de l'encens devait être découpé à jour pour laisser échapper la fumée du parfum. Le moine Théophile, dans la description qu'il donne du travail qui recevait le nom de interrasilis (*Diversarum artium schedula*, lib. III, cap. LXXI, *De opere interrasili*), ne laisse, au surplus, aucun doute sur la nature du travail; c'est bien une découpure exécutée dans une pièce de métal et y laissant ainsi des jours et aussi des parties réservées qui étaient ciselées ou décorées de différentes manières.

(1) Baronius, *Annales ecclesiast.;* Lucæ, 1744, t. XV, p. 535.

(2) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. III, p. 72.

(3) Nous reproduisons les deux côtés de la couverture de ce livre dans la planche VIII de notre Album.

ger : c'est une croix à quatre branches égales que ce prince avait coutume de porter; elle a vingt-trois centimètres sur ses deux sens; sur la face principale, le centre est occupé par un médaillon de pierres fines composé d'une très-grosse pierre entourée de plus petites; les quatre branches sont couvertes de trois rangées de pierres fines cabochons posées avec symétrie; les plus grosses pierres sont montées à jour et se laissent voir du revers de la croix, qui est enrichi de rinceaux formés d'un gros fil d'or granulé; une améthyste rosée antique, sur laquelle est gravée en intaille une figure de femme, est attachée en pendeloque à la branche inférieure de la croix. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre. Ce bijou figure dans l'inventaire de la chapelle du roi Bérenger sous cette désignation : Crux quam domnus rex solitus est super pectus suum portare, et dans un inventaire du trésor de Monza, de 1275 [1], sous la désignation de Crux regni cum gemmis et lapidibus pretiosis; depuis elle a conservé ce nom de crux regni. Si cette belle croix n'est pas byzantine, elle doit être l'œuvre d'un orfévre italien sorti des écoles que les Grecs, appelés par Adrien Ier et Léon III, avaient fondées en Italie; mais elle ne peut être du temps de Bérenger. Une pièce d'orfévrerie artistique, exécutée par les ordres de ce prince, vient démontrer, en effet, que dès le commencement du dixième siècle l'art était déjà en décadence en Italie : c'est un évangéliaire, appartenant à l'église de Verceil, dont les ais d'argent doré reproduisent des sujets en bas-relief.

(1) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. II, p. 131.

Dans l'un des ais, le Christ est représenté assis, bénissant de la main droite et tenant de la gauche le livre des Évangiles; les symboles des évangélistes remplissent les angles du tableau. On voit sur l'autre ais la figure de l'évêque Eusèbe, qui avait écrit ce saint livre de sa main. Une inscription qui se lit sur le fond du tableau constate ce fait, et celui de l'exécution de la couverture d'argent par les ordres de Bérenger. Les figures sont trop courtes, sans expression, et d'un dessin lourd : la belle manière que les Grecs avaient importée au neuvième siècle avait disparu [1].

Pendant le cours du dixième siècle, quelques abbés du Mont-Cassin surent encore encourager l'orfévrerie. L'abbé Jean, élu en 915, après avoir édifié un monastère à Capoue, l'enrichit de très-beaux instruments du culte, parmi lesquels on remarquait un autel d'argent, une croix processionnelle ornée de pierres fines et d'émaux, un missel et un évangéliaire dont les ais d'argent doré étaient rehaussés de pierreries [2]. L'abbé Aligernus, élu en 949, après l'expulsion des Sarrasins, fit faire également un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie pour le service de l'autel. Les plus importantes consistaient en tableaux d'argent, dont fut décoré sur toutes ses faces l'autel dédié sous l'invocation de saint Benoît [3]. Nous avons dit en traitant de la sculpture, que cet art était tombé au dixième siècle au dernier degré d'avilissement; l'orfévrerie, qui se rattache à la

(1) Cette couverture d'argent a été publiée par Gori, *Thes. vet. diptych.*, t. III, p. 18.

(2) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, lib. I, cap. LIII, p. 194.

(3) *Idem*, p. 213.

sculpture, dut éprouver le même sort; et si les orfévres surent encore produire des pièces fort précieuses par les métaux employés à leur confection et par l'éclat des pierreries, ces pièces furent sans aucune valeur sous le rapport de l'art.

Voyons maintenant quel fut le sort de l'orfévrerie dans l'empire de Charlemagne, depuis l'avénement de ce grand homme jusqu'à la fin du dixième siècle.

§ II.

ÉPOQUE DE CHARLEMAGNE, IXe ET Xe SIÈCLES, EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE.

I.

Depuis Charlemagne jusqu'à la fin du IXe siècle.

L'impulsion salutaire que Charlemagne exerça sur les arts s'étendit à l'orfévrerie, dont ce prince avait pris le goût en Italie. Un capitulaire ordonna que des orfévres seraient établis dans chacune des juridictions de son empire [1]; l'empereur put alors enrichir d'un beau mobilier d'orfévrerie les églises qu'il avait fait édifier ou restaurer. Nous avons déjà parlé de la construction de la basilique d'Aix-la-Chapelle, qui subsiste encore aujourd'hui; Éginhard dit qu'il la dota d'une quantité considérable de vases sacrés d'or et d'argent [2], et qu'il fit faire en bronze la clôture du sanctuaire (cancelli) et les portes d'entrée. Les grands seigneurs et les hauts dignitaires de l'Église suivirent l'exemple du souverain.

(1) *Capitul. de villis imp.*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. III, p. 184.
(2) Eginhardus, *Vita et conversatio glor. imp. Caroli regis Magni*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.;* t. II, p. 102.

A défaut des monuments qui ne subsistent plus, on peut prendre une juste idée de la richesse de l'orfévrerie des églises de cette époque par celle de l'abbaye de Saint-Riquier, dont l'énumération nous a été conservée dans un écrit de la main de l'abbé Angilbert, et dans un inventaire dressé en 831 par les ordres de Louis le Débonnaire.

Angilbert, qui, après sa mort, fut placé au rang des saints, était un des disciples du célèbre Alcuin; il cultivait la poésie avec succès. Chéri de Charlemagne, qui lui fit, dit-on, épouser secrètement sa fille Berthe, il devint gouverneur de la France maritime, depuis l'Escaut jusqu'à la Seine. Il accompagna Charlemagne à Rome, et devint ministre de Pepin, roi d'Italie. Il embrassa ensuite la vie monastique pour satisfaire au vœu qu'il avait fait dans une grande maladie, et devint abbé du monastère que saint Riquier avait fondé en 640 dans la ville de Centula [1]. Il entreprit alors de reconstruire ce monastère, avec le concours des plus habiles ouvriers de l'empereur et à l'aide des sommes considérables que celui-ci mit à sa disposition. Il fit en conséquence venir de Rome des colonnes et des marbres précieux, et éleva une élégante basilique au-dessus du corps du saint fondateur; elle fut placée sous l'invocation du Sauveur et de saint Riquier. Il bâtit encore, dans l'enceinte du monastère, deux autres églises dédiées sous les vocables de la Vierge Marie et de saint Benoît. L'autel principal, dans chacune de ces églises, était de marbre, avec un parement d'or et d'argent rehaussé de pierres précieuses.

[1] La ville de Centula, qui a pris le nom de Saint-Riquier, est située à dix kilomètres d'Abbeville, département de la Somme.

Au-dessus s'élevait un ciborium enrichi d'or et d'argent, à la voûte duquel était attachée une couronne d'or chargée de pierreries et ornée d'une croix qui y était suspendue. Six colonnes, qui soutenaient une trabes, formaient au-devant de l'autel de Saint-Riquier la clôture du sanctuaire, dont le pourtour était décoré de dix-sept arcades soutenues par trois trabes. Toute cette construction était de bronze enrichi d'or et d'argent. Des hanaps et des conques (hanappi et conchæ) d'argent étaient suspendus à ces arcades. On retrouve dans tout cela les dispositions architecturales et le système d'ornementation adoptés dans les églises de Rome sous Adrien Ier et Léon III, et cette circonstance tend encore à établir que la renaissance de l'art en France, à l'époque de Charlemagne, vint de l'Italie. Les vases sacrés, les instruments du culte, les châsses et les lampadaires de métal précieux donnés par Angilbert aux trois églises de son abbaye étaient en nombre considérable. On voit figurer parmi les vases sacrés un grand calice d'or et une conque décorés de bas-reliefs. Le tombeau de saint Riquier était couvert d'une table d'argent rehaussé d'or, dans laquelle étaient pratiquées des portes ornées de pierres précieuses. Les livres saints étaient renfermés dans de riches couvertures d'or et d'argent décorées de pierreries [1].

L'énumération des dons faits par Angilbert à son monastère de Saint-Riquier offre le résumé de tout ce

(1) Hariulfi *monachi S. Richarii Chronicon Centulensis*, lib. I, cap. x, et lib. III, cap. iii, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. IV, p. 457 et seq. — Anscherus, *Vita Angilberti*, ap. d'Achery et Mabillon, *Acta SS. ord. S. Benedicti*; Lut. Paris., 1677, pars Ia, p. 127.

qui se faisait en orfévrerie pour les églises, et nous bornerons là nos citations. Nous ajouterons seulement, à l'appui de ce que nous venons de dire, que Aaron, évêque d'Auxerre, ayant accompagné Charlemagne en Italie, en 800, fit élever à son retour un ciborium d'or et d'argent au-dessus de l'autel de sa cathédrale de Saint-Étienne, en prenant exemple de ce qu'il avait vu à Rome [1].

Sous le règne de Charlemagne, dont la vie guerrière ou administrative fut avant tout consacrée à l'œuvre du prosélytisme chrétien, la plus grande partie des métaux précieux fut mise en œuvre au profit des églises; les orfévres cependant eurent l'occasion d'exercer leur talent dans la composition des bijoux et dans l'ornementation des armes. Bien que le grand empereur fût ennemi du luxe, et que son costume ordinaire fût très-simple, il portait toujours une épée dont la poignée était d'or ou d'argent. Dans les grandes solennités, il se montrait avec un justaucorps brodé d'or, des sandales ornées de pierres précieuses, une saye retenue par une agrafe d'or, et un diadème tout brillant d'or et de pierres fines. Dans ces occasions solennelles, son épée était enrichie de pierreries [2]. Dans un poëme d'Angilbert, dont un fragment est parvenu jusqu'à nous, le saint et docte abbé nous montre Charlemagne et sa cour partant pour une grande chasse. La reine Luitgarde et les trois filles de l'empereur, Rotrude, Berthe et Gisèle [3], sont mon-

(1) *Historia episcop. Autissiodorensium ab anonymis script. scripta,* cap. XXXIV, ap. LABBE, *Nova bibl. mss. librorum*, t. I, p. 431.

(2) EGINHARDUS, *Vita Caroli*, ap. DUCHESNE, *Hist. fr. script.*, t. II, p. 102.

(3) Luitgarde était la quatrième femme de Charlemagne; il avait eu ses trois filles de Hildegarde, sa seconde femme.

tées sur de vigoureux chevaux et revêtues de robes de soie enrichies de pierres fines. Luitgarde a la tête ceinte d'un diadème d'or étincelant de pierreries; une aiguemarine brille dans ses cheveux; son cou est orné d'un collier dont les pierres scintillent, et sa chlamyde est attachée par une chaîne d'or. Les princesses portent des couronnes d'or gemmées, et leurs cheveux sont relevés par des bandelettes chargées de pierres précieuses; des fibules fixent leurs belles chlamydes sur leurs épaules [1].

Charlemagne avait amassé un trésor considérable, et son testament, que nous a fait connaître Éginhard, est un curieux témoignage des immenses richesses en orfévrerie que possédait ce prince. Entre autres objets, on doit remarquer trois tables d'argent, et une table d'or fort grande et d'un poids considérable. Sur la première table d'argent était tracé le plan de Constantinople; sur la seconde, celui de la ville de Rome; la troisième, très-supérieure aux autres par la beauté du travail et par le poids, était composée de trois disques, où le globe terrestre, les constellations et les mouvements des planètes étaient figurés avec art par une ciselure en relief [2].

Plusieurs des belles pièces d'orfévrerie que possédait Charlemagne le suivirent dans son tombeau. Son corps fut embaumé et renfermé dans une chambre sépulcrale, sous le dôme de la basilique d'Aix-la-Chapelle. Il y était assis sur un trône d'or et revêtu des habits impériaux,

(1) Angilberti, *Carmen de Carolo Magno*, lib. III, vers 180 et seq.; ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 396.

(2) Eginhardus, *Vita Caroli Magni*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. II, p. 106. — *Annales Francorum Bertiniani*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. III, p. 199.

ayant au côté une épée dont le pommeau était d'or, ainsi que la garniture du fourreau. Sa tête était ornée d'une chaîne d'or dans laquelle était enchâssé un morceau de la vraie croix; sur ses genoux on avait placé le livre des Évangiles qu'il tenait de la main droite, la gauche s'appuyait sur son sceptre; un bouclier d'or était suspendu devant lui [1].

Ces richesses tentèrent la cupidité des empereurs d'Allemagne ses successeurs. Othon III, qui le premier fit ouvrir le tombeau du fondateur de l'empire d'Occident, se contenta, s'il faut en croire Thietmar, évêque de Mersebourg, de prendre une croix d'or qui pendait au cou du grand empereur, et quelques parties de son vêtement [2]; mais Frédéric Barberousse, qui avait obtenu de l'anti-pape Pascal la canonisation de Charlemagne, ayant retiré son corps du tombeau et partagé ses ossements pour les renfermer dans des châsses [3], s'empara de tous les trésors que le tombeau contenait.

Aucune pièce d'orfévrerie de l'époque de Charlemagne n'a été conservée, mais plusieurs bijoux passent

(1) Johannis Iperii abbatis *Chronicon Sithiense S. Bertini*, ap. Martenne et Durand, *Thes. novus anecdotorum*; Lut. Paris., 1717, t. III, col. 503. — *Chronicon Novaliciense*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. IX, p. 106. — Mabillon, *Discours sur les anciennes sépultures des rois, Mém. de l'Acad. des inscript.*, t. II, p. 698 et 699.

(2) Thietmari *Chronicon*, lib. IV, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 781.

(3) La châsse de Charlemagne, qui existe dans l'église d'Aix-la-Chapelle, a été ouverte, en 1843, en présence de l'abbé Arthur Martin, qui fait ainsi connaître l'état des ossements : « On eut bientôt la garantie » que la châsse renfermait seulement un corps auquel il ne manquait, à » peu de chose près, que les grands ossements, conservés à part. » *Cabinet de l'amateur*, t. II, p. 469. Nous reproduisons cette châsse dans la planche XLVII de notre Album.

pour provenir de lui, sans que rien cependant vienne authentiquement constater cette attribution. La couronne et l'épée, qui sont dans le trésor de l'empereur à Vienne, sont restées déposées, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, à l'hôtel de ville de Nuremberg; on les portait de là dans les divers lieux où se faisait l'élection des empereurs d'Allemagne.

La couronne [1] n'a pas la forme du stemma des empereurs grecs; elle se compose de huit plaques d'or arrondies par en haut, quatre grandes et quatre petites; elles sont réunies par des charnières. Les grandes, semées de pierres fines cabochons, de quelques pierres taillées en carré et de perles, occupent le devant, le derrière et les deux points intermédiaires de la couronne; les petites, alternant avec les grandes, renferment au centre des figures d'émail cloisonné encadrées dans une bordure décorée de pierres fines. Ces figures sont celles de Salomon, de David, du roi Ézéchias assis sur son trône, ayant devant lui le prophète Isaïe, et du Christ assis entre deux séraphins ardents, tels que les Grecs sont dans l'usage de les représenter. Les costumes des personnages se rapprochent de celui des empereurs de Constantinople, et bien que les inscriptions qui accompagnent les figures soient en latin, tout indique là un travail grec. Au-dessus de la plaque antérieure du bandeau s'élève une croix d'or chargée de pierreries et de perles; un arceau surbaissé s'élève en arrière de cette plaque et va rejoindre la plaque posté-

(1) Elle a été publiée par Villemin, *Mon. franç. inédits*, pl. XIX; par M. Paul Lacroix, *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie;* Paris, 1850, p. 21; et dans *Les arts somptuaires;* texte, t. II, p. 31, et t. I des planches.

rieure; on y lit cette inscription : CHUONRADUS DEI GRATIA ROMANORUM IMPERATOR AUGUSTUS. L'orfévrerie de cette couronne est faite sans art et sans délicatesse; les émaux grecs, de même que les pierres fines, auront été livrés à l'orfévre allemand ou italien qui l'a faite. On peut fixer la date de son exécution à la fin du dixième siècle ou au commencement du onzième. L'arceau doit avoir été placé postérieurement, et probablement à l'époque du couronnement de l'empereur Conrad II (1027), et peut-être même pour celui de Conrad IV (1254).

Le fourreau de l'épée, entièrement revêtu d'or, est enrichi dans toute sa longueur d'une suite de losanges. Le losange du haut encadre une aigle éployée qui est traitée dans le style des aigles impériales byzantines à une seule tête que l'on voyait sur la porte de bronze damasquinée d'argent de la basilique de Saint-Paul près de Rome [1]. Les autres losanges renferment des ornements variés exécutés, comme l'aigle, en émail cloisonné translucide. Le travail de ce fourreau porte le cachet de l'art byzantin d'une bonne époque.

L'abbaye de Saint-Denis, avant 1793, possédait une couronne qu'on disait être celle de Charlemagne; cette couronne servait au sacre des rois de France. L'inventaire du trésor de cette abbaye, fait en 1534, portait le poids de l'or à dix marcs, déduction faite de la tare des pierres fines; celui de 1634 constatait seulement un poids d'or de huit marcs cinq onces, qui valaient au cours du temps deux mille quatre-vingt-une livres. Les

[1] Voyez plus haut, au titre de la SCULPTURE, chap. I, § II, art. V, t. I, p. 87.

pierres fines dont cette couronne était chargée furent estimées soixante mille six cents livres par les experts qui procédaient à l'inventaire. Félibien [1] nous a laissé la gravure de ce précieux bijou. Cette couronne se composait d'un bandeau d'or de quatre pièces à articulations; ce bandeau était chargé de trente-deux pierres fines cabochons d'un gros volume; chaque articulation était surmontée d'un appendice reproduisant une fleur de lis d'un style qui n'indique pas une grande ancienneté : cet appendice avait dû être ajouté postérieurement à l'extinction de la branche des Valois. La différence entre le poids de l'or en 1534 et en 1634 indique un remaniement qui a dû avoir lieu à l'époque de Henri IV ou au commencement du règne de Louis XIII; mais en faisant abstraction des fleurs de lis, on retrouve dans cette couronne la forme du stemma des empereurs d'Orient que les souverains de l'Occident avaient adopté, et il est fort possible qu'elle ait appartenu à Charlemagne.

L'art de l'orfévrerie fut loin de dégénérer sous Louis le Débonnaire. Nous avons parlé de la riche couronne que le pape Étienne IV avait apportée, et avec laquelle il avait sacré le fils de Charlemagne; celui-ci témoigna sa reconnaissance au souverain pontife en le comblant de riches présents, qui comprenaient tout ce que le pays des Francs produisait de plus remarquable. Dans l'énumération qu'en fait Ermold le Noir, on voit figurer des vases d'argent, divers objets d'or, et deux coupes brillantes d'or et de pierreries [2]. Les bijoux que l'impéra-

(1) Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis;* Paris, 1706, pl. IV, p. 542.

(2) Ermoldi Nigelli *Carmina,* lib. II, v. 463 et seq., ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.,* t. II, p. 487.

trice Judith offrit à la reine des Danois ne sont pas moins curieux. Hérold, roi des Danois, s'était rendu avec sa femme auprès de l'empereur Louis pour recevoir le baptême; après la cérémonie, la reine reçut des mains de Judith une tunique entièrement brodée d'or et de pierreries, un bandeau garni de pierres précieuses pour ceindre sa tête, un large collier qui lui tombait sur la poitrine, un cercle d'or tordu pour orner son cou, des bracelets et une ceinture flexible composée d'or et de pierres fines [1].

Le goût de l'empereur pour l'orfévrerie était partagé par les grands seigneurs francs et par les prélats; on en trouve la preuve dans les chroniques du temps.

Par son testament daté de 827, le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, fit entre ses enfants le partage des principales pièces de son trésor. On voit par ce curieux document de quoi se composait alors le mobilier d'un grand seigneur. Les armes [2], que le noble comte met toujours en première ligne dans les différents lots qu'il forme pour chacun de ses enfants, sont sorties de la main des orfévres. Les poignées sont d'or, d'argent ou d'ivoire, et enrichies de pierres fines; les ceinturons qui les portent sont également décorés de ces riches matières; les éperons sont d'or et rehaussés de pierreries. Parmi les pièces d'orfévrerie de sa chapelle, on distingue un autel recouvert d'argent, un autre autel décoré d'argent et de cristal, un calice et sa patène d'or, une couronne avec sa croix d'or, un calice d'ivoire et

(1) Ermoldi Nigelli *Carmina,* lib. IV, v. 385, ap. Pertz, t. V, p. 508.

(2) Nous reviendrons sur ces différentes armes en traitant de l'Art de l'armurier.

un autre de verre montés en or, des châsses soit d'or, soit d'ivoire avec des montures d'or, plusieurs phylactères en forme de croix, des évangéliaires et des missels ornés de couvertures d'or ou d'ivoire. L'orfévrerie de table n'est pas moins précieuse [1].

Parmi les prélats, les évêques d'Auxerre continuèrent à se faire remarquer par leur amour pour l'orfévrerie. Angilelme, qui occupait le siége épiscopal à la fin du règne de Charlemagne et sous Louis le Débonnaire, fit entièrement entourer de bas-reliefs d'argent l'autel principal de sa cathédrale de Saint-Étienne; trois couronnes de lumière d'un poids considérable et dix grands candélabres d'argent servaient à l'éclairage du sanctuaire. Les autels dédiés à la Vierge et à saint Jean-Baptiste reçurent pour parement des bas-reliefs d'argent, ainsi qu'un autre autel qu'Angilelme fit élever au-devant d'une croix d'or et d'argent qui était décorée de la figure du Sauveur. L'énumération de tous les dons d'orfévrerie dont ce prélat gratifia les différentes églises d'Auxerre nous conduirait trop loin. Héribalde, qui lui succéda, hérita de son goût pour l'orfévrerie [2].

Il faut citer encore Ansigise, abbé de Saint-Vandrille (823), dans le diocèse de Rouen. Parmi les dons considérables en objets d'or et d'argent dont il enrichit les monastères de Luxeuil et de Fontanelle, on remarque un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie artistique, telles qu'un calice d'or à anses, d'un travail merveilleux,

(1) *Testamentum Everardi comitis,* ap. MIRÆI *Opera diplomat.;* Brux., 1713, t. I, p. 19.

(2) *Histor. episc. Autissiod.,* cap. XXXV et XXXVI, ap. LABBE, *Nova Bibl.,* t. I, p. 432.

décoré de pierres précieuses; plusieurs calices d'argent enrichis de bas-reliefs; une croix d'or ornée de pierres fines d'un grand prix qu'il avait coutume de tenir à la main, et un parement pour l'autel de la Vierge sur lequel étaient fixées diverses figures d'argent [1].

En 877, le bienheureux Perpétuus, orfévre à Angers, exécutait, par les procédés de la fonte, deux châsses en forme d'église pour renfermer des reliques [2].

Les orfévres français s'étaient fait une telle réputation sous Louis le Débonnaire, qu'ils faisaient concurrence à l'orfévrerie byzantine. En effet, le patriarche de Grado (États de Venise), qui à cette époque faisait pour son église des acquisitions de pièces d'orfévrerie à Constantinople, envoyait également en France de l'or et des pierres précieuses pour qu'on lui fit un calice [3]. L'église de Ravenne conservait comme un précieux morceau d'orfévrerie un calice d'or que le fils de Charlemagne avait envoyé à l'évêque de Ravenne Martin [4].

La règle de saint Benoît avait prévu qu'il y aurait des artistes dans les monastères. Profitant de cette faculté accordée par le saint fondateur, l'abbaye de Saint-Denis possédait, à l'époque de Louis le Débonnaire, une école d'artistes orfévres qui s'étaient acquis une grande réputation; c'est ce qui résulte d'une lettre

(1) *Chronicon Fontanellense*, cap. XVI, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 232.

(2) *Gesta consulum Andegavensium*, cap. III, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. X, p. 430.

(3) CARLO ANT. MARINO, *Storia civile e politica del commercio de' Veneziani*, lib. IV, cap. VIII; Venezia, 1798, t. I, p. 273. — ZANETTI, *Dell' origine di alcune arti principali appresso Veneziani*; Venezia, 1758, p. 91.

(4) FABRI, *Le sagre memorie di Ravenna antica*; Venet., 1664, p. 20.

de Loup, abbé du monastère de Ferrières, diocèse de Sens, par laquelle ce prélat remercie l'abbé de Saint-Denis, Louis I[er] (814 † 843), d'avoir admis dans les ateliers de Saint-Denis deux jeunes moines de Ferrières, pour y apprendre l'art de l'orfévrerie sous des maîtres renommés pour leur habileté [1]. Le roi Charles le Chauve, qui fut élu abbé de Saint-Denis à la mort de Louis I[er], s'empressa de satisfaire au goût de ses moines pour l'orfévrerie religieuse en donnant à son église des pièces artistiques d'une grande valeur, dont quelques-unes existaient encore en 1793. La Convention en faisant fondre ces curieuses pièces d'orfévrerie n'en a pas retiré la centième partie de la valeur qu'elles auraient aujourd'hui. La plus importante de toutes était un grand bas-relief d'or présentant les dispositions d'un triptyque. L'abbé Suger, au douzième siècle, en avait fait un retable qu'il avait élevé en arrière du grand autel. L'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, fait au quinzième siècle, nous a donné la description détaillée de cette pièce, et la figure nous en a été conservée dans un des tableaux de Van Eyck que possède un lord anglais. « Le tableau de Van Eyck, dit M. Viollet-le-Duc, » est exécuté avec une finesse et une exactitude si remar- » quables, que l'on distingue parfaitement jusqu'aux » moindres détails du retable [2]. » Ces documents nous

(1) Beati Servati Lupi abbatis Ferrariensis *Opera*, epist. XXII; Parisiis, 1664, p. 46.

(2) *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, t. II, p. 26. Une gravure sur bois de cette partie du tableau de Van Eyck se trouve intercalée dans le texte de M. Viollet-le-Duc; ce dessin, probablement très-réduit, fait bien connaître les dispositions générales du monument, mais ne peut donner aucune idée du style de la sculpture du bas-relief d'or.

font suffisamment connaître les dispositions de ce bas-relief, qui occupait toute la largeur de l'autel. Il était divisé en trois parties, offrant chacune une arcade plein cintre soutenue par des pilastres. Sous l'arcade centrale, et dans une gloire formée de deux parties de cercle s'entre-croisant, était placé le Christ assis sur un trône, tenant de la main droite une croix élevée, et de la gauche le livre des Évangiles; en dehors de la gloire, deux figures de chérubins étaient disposées à la hauteur de la tête du Sauveur. Dans chacune des parties latérales, la grande arcade était divisée en trois petites arcades plein cintre soutenues par quatre pilastres. Sous chacune de ces petites arcades on voyait une figure de saint en pied, et au-dessus, deux anges ailés soutenant une sorte de dais. Ces treize figures étaient exécutées en haut-relief, et très-probablement par le procédé du repoussé. Nous ne pouvons juger, à l'aide des éléments que nous possédons, ni du style ni de la qualité de la sculpture, mais l'abbé Suger, qui était un amateur distingué des arts et qui devait s'y connaître, la tenait en grande estime : « Quant au retable que j'ai fait élever, » dit-il, il est d'un travail merveilleux; on y a prodigué » les richesses, parce que les ouvriers barbares qui l'ont » fait étaient plus prodigues que ceux de notre nation; » l'exécution et la matière sont également admirables, » et le travail du bas-relief dont il est orné a pu faire » dire que l'art surpassait la matière [1]. »

Que veut dire Suger par ces barbares, auteurs de cette pièce d'orfévrerie? A qui l'attribuait-il donc?

[1] SUGERII *Liber de rebus in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 346.

Serait-ce aux Byzantins, ou bien aux artistes allemands des villes impériales du Rhin? Rien ne peut nous éclairer sur ce point. On voit aussi que le célèbre abbé de Saint-Denis s'émerveillait de la prodigalité des richesses répandues sur ce monument; c'est qu'en effet toutes les dispositions architecturales, arcades et pilastres, les croix, les nimbes, les livres, les bordures des vêtements des personnages et même les fonds, étaient couverts de pierres précieuses. L'énumération de ces pierreries n'occupe pas moins de quatorze pages in-folio dans la copie collationnée de l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis [1]; elle est donc beaucoup trop longue pour être transcrite ici en entier; mais pour donner une idée de la richesse du monument, nous copions dans l'inventaire la description de la partie centrale, en l'abrégeant un peu : « Sur le grand autel, au contre-autel » d'iceluy, une autre table, aussi couverte d'or, con- » tenant trois grands arcs, et en l'arc du milieu une » image de Dieu en majesté, d'une bosse, tenant une » croix à main dextre et à main senestre un livre, et » garnye ladite croix du bas jusques à la croisée de six » grenats en table... (prismes d'émeraudes, amethystes » et perles), et une aigue-marine en façon d'œil..... Le » diadesme (le nimbe) garny de vingt-huit grenats, d'un » gros saphir sur le front en façon d'escusson, et aux » deux costez de la teste deux saphirs en façon de cœur, » quatre prismes d'esmeraudes et seize perles..... Aux » deux costez du diadesme, sur la croix d'iceluy, huit » grenats, deux prismes, et au bout de ladite croix deux

(1) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, Ms., Arch. de l'Emp., LL. 1327, fol. 157.

» boutons garnis chacun de trois grenats et parmy icelle
» pierrerie dix-huit perles. En toute la bordeure du ves-
» tement dudit Image, vingt-deux grenats, treize prismes
» d'esmeraudes et treize perles. La bordeure de la chaire
» (le trône) dudit image garnie de douze grenats, dix-
» sept saphirs, neuf prismes d'esmeraudes et de vingt-
» neuf perles. Le dessus du livre garny au milieu d'un
» gros strin, et aux quatre coins quatre saphirs et entre
» lesdits saphirs quatre prismes d'esmeraudes et deux
» grenats ; et sur les bords trois grenats, et à l'entour du
» gros strin vingt menues perles. Sur le champ, à l'en-
» tour dudit Image, sept croissans de grenats en façon de
» cœur, deux grands croissans taillez à cinq pampes par
» bas, douze croisettes de verre en façon de grenats, à
» chacun des deux costez une perle, deux cassidoines.
» Aux deux costez des mains dudit Image, un A romain
» (un alpha) garny au costé dextre de six prismes d'esme-
» raudes, six grenats et cinq perles ; et au costé senestre
» un double V romain (un oméga) garny de cinq prismes,
» cinq grenats et quatre perles. Et sous les pieds dudit
» Image, un escusson garny d'un grenat en la pointe en
» façon de fleuron, quatre autres petits grenats, deux
» saphirs, huit prismes d'esmerandes et quinze petites
» perles. A l'entour de l'Image et desdites pierres dudit
» champ, un cercle de quatre demy compas (la gloire)
» garny de deux cent trois perles, et parmi lesdites perles
» treize prismes d'esmeraudes, et au hault dudit cercle
» sur le chef dudit Image, une aigue-marine en fond de
» cuve et un saphir. Au-dessus dudit cercle, une table
» quarrée en façon de fermillet, garnie au milieu d'une
» grande aigue-marine en fond de cuve, ronde dessus,

» environnée de vingt-une grosses perles bruttes; » quatre saphirs aux quatre coins de ladite table, sept » prismes d'esmeraudes, une crusolite gravée et quatre » grenats. Au-dessus de ladite table une grande prisme » d'esmeraude en table. Au costé dextre du bas de ladite » table un esmail daplicque [1]; au costé senestre, un » fermillet garny au milieu d'un saphir, et autour dudit » saphir un pain de verre rouge. Sur le champ du dehors » dudit cercle dedans ledit arc, quatre estoiles garnies de » petits grenats et de petites perles et un saphir rond au » milieu, quatre petites croix garnies chacune de quatre » petits grenats, un saphir au milieu et vingt perles; » en toutes lesdites croix quatorze petites crisolites. Aux » costez de ladite table et de la grande aigue-marine, deux » chérubins de deux demie enleveures, garnies de leurs » diadesmes (nimbes) de grenats et perles. Au bas du » champ entre le cercle et le sous bassement, une bande » garnie de dix aymaulx daplicque, quatre prismes d'es- » meraudes, deux demies grosses perles, deux aigues- » marines, deux topazes d'Allemagne, un grenat au mi- » lieu, deux saphirs et deux petites perles..... »

Les deux parties latérales étaient décorées dans le même style, les grands et les petits arcs et les pilastres étaient couverts de pierres fines et de perles.

Au-dessus de la partie centrale du retable s'élevait encore, à l'époque de l'ancien inventaire, la grande croix d'or faite par saint Éloi, dont nous avons déjà donné la description [2]. Mais cette croix fut déplacée; au com-

(1) Sur cette dénomination, consulter nos *Recherches sur la peinture en émail;* Paris, 1846, p. 143, et le titre de l'Émaillerie, ch. I, § III, art. V.

(2) « Au-dessus du contre-autel dudit autel, une grande croix nom- » mée la grande croix Saint-Éloy, faite par Monsieur saint Éloy..... et

mencement du dix-septième siècle, elle était posée « au » bout du chœur, tirant vers le maistre autel, sur une » pièce de bois eslevée au-dessus des chaires [1]. »

Charles le Chauve avait encore donné à son abbaye de Saint-Denis un bijou nommé l'escran (l'écrin) de Charlemagne, « duquel ledit empereur se servait pour » parer sa chapelle [2]. » C'était un reliquaire reproduisant la façade d'un édifice à trois étages superposés et composés d'arcades plein cintre. Toutes ces dispositions architecturales étaient tracées par des pierres fines et par des perles fort belles, dont la description remplit cinquante-quatre pages in-folio de l'Inventaire de 1634. Au sommet s'élevait un magnifique camée antique représentant un buste de femme, Cléopâtre selon les uns, Julie, fille de Titus, selon d'autres; l'inscription ΕΝΟΔΟϹ ΕΠΟΙΕΙ, Énodos a fait, avait conservé le nom de l'artiste grec à qui l'on devait cette précieuse gravure [3]. Les orfévres qui ont procédé à l'Inventaire de 1634 ont estimé le poids de l'or de l'écrin à dix-neuf marcs, et le poids des pierres à sept marcs. Ce bijou était porté sur un soubassement ajouté du temps de l'abbé Philippe de Villette (1363 † 1398), qui y avait fait placer

» a esté trouvé ledit article... deffaillir. » *Inventaire de Saint-Denis*, de 1634, fol. 163. M. Viollet-le-Duc s'est trompé en disant (*Dictionn. de l'architect.*, t. II, p. 277) que cette croix était celle que Suger avait fait faire. La croix de Suger portait un crucifix de ronde bosse (*Inventaire de Saint-Denis*, fol. 169 et suiv.), et celle qui est représentée dans le tableau de Van Eyck et dans la gravure donnée par M. Viollet-le-Duc n'en a pas. L'*Inventaire de Saint-Denis* ne laisse aucun doute sur ce point.

(1) Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, livre I, chap. xlvi; Paris, 1625, p. 333.

(2) *Idem*, livre I, ch. xlvi, p. 335.

(3) *Idem*, p. 335. — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 542, pl. IV.

ses armes. Félibien a donné une gravure de ce monument.

Parmi les autres objets d'art que possédait le trésor de Saint-Denis, il en est un dont quelques personnes attribuaient aussi la donation à Charles le Chauve. C'est le fameux Canthare bachique, dit coupe des Ptolémées, en sardonyx orientale, qui appartient aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [1]. Ce vase, l'un des plus beaux en matière précieuse que nous ait légués l'antiquité, repose sur un petit pied et est garni de deux anses taillées dans la masse; il est décoré sur toute sa circonférence de bas-reliefs offrant des sujets bachiques. Au neuvième siècle, on voulut convertir cette coupe en un calice; et pour cela on l'enrichit d'une monture d'or composée d'un large pied circulaire que surmontait une tige ornée d'un pommeau. La bordure du pied était chargée de grosses pierres précieuses; quatre bandes décorées de la même façon rattachaient le pied au pommeau, également chargé de pierreries [2]. En 1790, un décret de l'Assemblée nationale fit placer ce vase au Cabinet des médailles de la Bibliothèque; sa monture échappa ainsi à la fonte de 1793; mais en 1804 il fut volé, et lorsqu'on le retrouva en Hollande dans les mains des voleurs, la monture avait disparu. Elle est connue par les gravures, de la grandeur de l'exécution, qu'en ont données Félibien [3] et Montfaucon [4]. Un dis-

(1) N° 279 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(2) L'*Inventaire de Saint-Denis*, folio 113, le décrit ainsi : « Un calice » d'agathe à deux anses, à un petit pied de la pièce même, taillé à l'en- » tour de plusieurs arbres, testes d'hommes, de bestes et d'oiseaux, et » plusieurs autres choses estranges, assis sur un pied d'or attaché à vis à » un cercle d'or à quatre bandes d'or, etc. »

(3) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 545, pl. VI.

(4) *Antiquité expliquée*, t. I, IIe part., chap. XXII, p. 256, pl. CLXVII.

tique latin, gravé sur l'or en lettres capitales romaines incrustées d'émail, était ainsi conçu :

Hoc vas Christe tibi mente dicavit
Tertius in Francos regmine Karlus (1),

« Ce qui nous apprend, dit Félibien, que ce précieux » vase a été donné autrefois à l'église de Saint-Denis par » le roi Charles IIIe du nom, c'est-à-dire Charles dit » le Simple (898 † 929), ou l'empereur Charles le » Gros († 888), ou enfin Charles le Chauve († 877) que » l'on trouve quelquefois qualifié Charles III, comme » l'on voit par une charte de l'abbé Suger. »

Quel que soit le donateur, on trouvait certainement dans la monture de la coupe des Ptolémées une pièce d'orfévrerie française de la seconde moitié du neuvième siècle.

Malgré l'invasion des Normands en France et les guerres intestines dont le pays eut à gémir pendant la seconde moitié du neuvième siècle, l'orfévrerie y fut encore cultivée avec succès ; les évêques surtout continuèrent à faire exécuter de très-belles pièces pour les églises. Parmi ces prélats, il faut citer en première ligne Hincmar, archevêque de Reims (845 † 882). Élevé dans l'abbaye de Saint-Denis, il y avait reçu une brillante éducation et aussi le goût des arts. Dès que son élection au siége épiscopal de Reims eut été confirmée par Charles le Chauve, il fit terminer la construction de l'église Notre-Dame, dont Ebbon, son prédécesseur, avait jeté les fondements, et la dota de vases sacrés et de pièces d'orfévrerie d'une grande valeur. Il fit revêtir

(1) « O Christ, Charles IIIe de ce nom sur le trône des Francs, t'a » consacré ce vase. »

d'or et orner de pierres précieuses l'autel principal, au-dessus duquel il éleva l'image de la Vierge. Il enrichit la grande croix de pierreries et d'or, et toutes les autres d'or et d'argent. On regardait aussi comme un très-beau travail un grand calice d'or rehaussé de pierres fines qu'on fut obligé de livrer aux Normands peu de temps après pour racheter la ville du pillage. On cite encore, parmi les pièces d'orfévrerie artistique dont Hincmar dota son église, une grande châsse d'argent doré où plusieurs images se trouvaient reproduites. Ayant fait construire une crypte dans l'église Saint-Remi, il y fit transporter la châsse qui renfermait le corps du saint. Cette châsse en bois était couverte de lames d'argent où l'on avait représenté les douze archevêques prédécesseurs d'Hincmar [(1)]. Au-devant, il fit élever une clôture d'un travail exquis, exécutée en or; elle était percée d'une ouverture par laquelle on pouvait voir le tombeau du saint évêque [(2)]. Abbon, évêque d'Auxerre († 862), suivit les traces de ses prédécesseurs en donnant à son église Saint-Étienne une magnifique croix d'or décorée de pierreries. N'ayant pu réaliser de son vivant le projet qu'il avait de couvrir le grand autel d'or et de pierres précieuses, il assura à l'église par son testament les moyens d'exécuter cette œuvre [(3)]. Nous pourrions ajouter à ces citations un grand nombre de citations semblables, ce qui serait sans intérêt; nous terminerons donc ce qui a rapport à l'orfévrerie en France au neu-

(1) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*; Reims, 1843, p. 190.

(2) Flodoard. presb. *Remensis hist. libri*, lib. III, cap. v et ix; Parisiis, 1611, p. 159 et 168.

(3) *Gesta episc. Autissiod.*, cap. xxxvii, ap. Labbe, *Nova bibl.*, p. 433.

vième siècle, en donnant les noms de quelques artistes orfévres qui sont mentionnés dans les chroniques.

Odulfus, moine de Saint-Riquier, faisait en 864 une châsse d'or enrichie de pierres précieuses pour renfermer le chef de saint Riquier [1]; Perpétuus florissait en 877 à Angers, où il faisait des ouvrages de fonte [2]; Bernelin et Bernuin, chanoines de Sens, fabriquèrent un devant d'autel d'or enrichi de figures en bas-relief. Ce monument, plus précieux encore par son ancienneté que par sa valeur intrinsèque, fut porté à la Monnaie en 1760, par ordre de Louis XV, et fondu pour subvenir aux besoins de la guerre que soutenait la France. Avant qu'il fût envoyé à Paris, Lambinet, peintre à Sens, en avait fait un dessin que Du Sommerard a reproduit [3]. On a prétendu que ce parement d'autel était un don de l'archevêque de Sens, Sevin (977 † 999), ce qui en reporterait l'exécution à la fin du dixième siècle; mais le style de la sculpture, autant qu'on peut en juger par le dessin de Lambinet, indique une meilleure époque et une date plus ancienne. Nous lisons en effet dans la chronique de Saint-Pierre le Vif, monastère situé aux portes de Sens, que la table d'autel d'or que fit faire l'archevêque Sevin fut fondue plus tard pour payer les frais de construction de la tour de l'église [4]. On ne doit donc pas confondre le monument des orfévres Bernelin et Bernuin avec la table d'or de l'archevêque Sevin; aussi Émeric David

(1) Hariulfi *Chronicon*, lib. III, cap. xi, p. 501.

(2) *Gesta consul. Andegav.*, cap. iii, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. III, p. 243.

(3) *Les arts au moyen âge*, Album, 9e série, pl. XIII.

(4) Clarius, *Chron. S. Petri Vivi Senonensis*, apud d'Achery, *Spicilegium*, t. II, p. 736.

avait-il fixé à la fin du neuvième siècle l'époque à laquelle florissaient ces deux chanoines orfévres [1].

Les pays allemands d'outre-Rhin, qui étaient soumis moins directement à l'influence de Charlemagne, n'avaient pas encore obtenu, à la fin du huitième siècle, une grande amélioration dans leurs productions artistiques. L'orfévrerie y avait beaucoup conservé de ce caractère rude et primitif que l'on remarque dans les bijoux des Barbares qui envahirent les provinces de l'empire romain. Une pièce fort intéressante, qui faisait partie de l'exposition archéologique de Vienne en 1861, peut en fournir la preuve : c'est un calice qui fut exécuté pour le duc Tassilo de Bavière, ainsi que l'indique l'inscription TASSILO DUX FORTIS, gravée sur le pied. Il serait donc antérieur à 788, puisqu'en cette année Charlemagne, ayant de graves griefs contre Tassilo, l'avait fait condamner à mort par les grands de l'empire réunis en diète à Ingelheim; vaincu par l'empereur, Tassilo fut gracié de la mort, mais renfermé dans un couvent avec son fils Théodore. Ce calice, dont nous avons donné la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine notre PRÉFACE, est de cuivre doré, enrichi de figures et d'ornements gravés, et de lames d'argent incrustées et niellées. La panse est décorée de la figure du Christ et des quatre symboles des évangélistes à tête humaine; ces figures d'argent niellé sont enfermées dans des médaillons tracés par des lacis de filets entre-croisés que l'on retrouve sur les bijoux mérovingiens et dans les lettres ornées des manuscrits de l'époque carolingienne. Le pied est orné de quatre médaillons à figures de saints en buste

(1) *Histoire de la sculpt. franç.;* Paris, 1853, p. 29.

traités de la même manière : tout cela est d'un travail barbare.

Mais au neuvième siècle l'Allemagne ne resta pas en arrière de la France dans la culture de l'orfévrerie. Les arts industriels étaient, dès le temps des Romains, exercés avec succès dans les villes impériales de la rive gauche du Rhin : nous avons dit que Trèves fabriquait de l'orfévrerie pour les empereurs [1]. Le génie de Charlemagne réveilla d'abord l'industrie endormie dans ces grandes cités. D'autre part, les apôtres du christianisme qui avaient pénétré, en bravant le martyre, de l'autre côté du Rhin, ne se bornèrent pas à parcourir le pays en prêchant l'Évangile, ils y fondèrent de grands monastères qui devinrent comme les postes avancés de la civilisation. Les abbayes de Saint-Gall, de Richenaw (Augia dives), de Fulde, renfermaient, à l'exemple des monastères de Saint-Riquier et de Solignac, des moines habiles dans les différentes branches des arts et capables d'élever les édifices consacrés au Seigneur, d'en compléter la décoration et d'en exécuter le mobilier. Lorsque Charlemagne eut conquis la Saxe, la vive impulsion que ce grand homme sut imprimer à la restauration des lettres et des arts donna une grande importance aux écoles artistiques établies dans les couvents de Saint-Gall, de Richenaw, de Fulde et de Corbie, qui répandirent en Allemagne le goût des arts industriels et surtout de l'orfévrerie. Déjà, sous le pontificat de Léon III, l'orfévrerie allemande ne paraissait pas indigne de figurer à côté de la belle orfévrerie romaine et byzantine [2]. Sous Be-

(1) *Notitia dignit. imp. Rom.;* Lugduni, 1608, p. 142.
(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 243.

noît III, un roi saxon étant venu à Rome, offrit à l'église Saint-Pierre une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait une couronne d'or et deux figures en bas-relief également d'or [1]. Le *Liber pontificalis* ne donne pas le nom de ce prince, mais il pourrait bien être ce Théodoric, roi saxon, cité par Léon d'Ostie comme ayant donné anciennement au Mont-Cassin un calice d'or qui fut retiré par l'empereur Henri II des mains des juifs qui le tenaient en gage [2]. Adalhard, petit-fils de Charles-Martel et cousin germain de Charlemagne, en réformant le couvent de Corbie dont il devint abbé, y introduisit en 822 des moines artistes habiles à travailler l'or, l'argent et le bronze [3]. Lorsque l'abbé de Saint-Gall, Gozpertus, en 821, reconstruisit l'église du monastère [4], deux des moines dirigèrent les travaux ; Winihar en fut l'architecte, et Isenric, aussi habile à sculpter la pierre qu'à travailler l'or, l'argent et le bronze, la décora et en fit le mobilier [5]. Depuis cette époque, il y eut toujours des moines artistes à Saint-Gall; aussi les abbés de ce monastère purent-ils faire exécuter de très-beaux travaux d'orfévrerie. L'abbé Salomon, qui était évêque de Constance (890 † 919), possédait un trésor considérable, plus précieux encore par la belle exécution des pièces qui le composaient que par la grande valeur de l'or et des

(1) *Liber pontificalis*, t. III, p. 167.

(2) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Cas.*, lib. II, cap. xliii, p. 249.

(3) *Vita Adalhardi*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 525.

(4) Mabillon, *Ann. ord. S. Bened.*, lib. XXIX, cap. xvi, t. II, p. 466. — Ratperti *Casus S. Galli*; ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 66.

(5) Ermenrici *Epistola*, ap. Pertz, t. II, p. 66, not.

pierres précieuses [1]. Le célèbre Tutilo, moine de Saint-Gall, dont nous avons déjà parlé, était non-seulement peintre et sculpteur, mais encore orfévre, et l'abbé Salomon ne manqua pas d'utiliser le talent de cet artiste distingué. Parmi les pièces que Salomon lui fit faire, la chronique de Saint-Gall signale l'autel et la grande croix de l'église Sainte-Marie de la ville de Constance, qui étaient enrichis de sculptures exécutées en or et de pierreries [2].

Il faut encore placer parmi les orfévres allemands de cette époque, Undiho et Ello, qui ont inscrit leurs noms sur le petit coffret appartenant au trésor de Saint-Maurice en Valais, dont nous avons parlé plus haut [3].

Nous terminerons ce qui a rapport à l'orfévrerie allemande au neuvième siècle par la mention des dons que l'empereur Arnould († 899) fit au monastère de Saint-Émeran de Ratisbonne, qu'il avait choisi pour sa sépulture. Un chroniqueur du dixième siècle nous en fournit le détail. La pièce la plus remarquable était l'autel et son ciborium élevés dans l'église. L'autel était soutenu par huit petites colonnes d'or. Le ciborium, recouvert de feuilles de ce métal, avait son faîtage décoré d'une ceinture de pierres précieuses. Parmi les instruments du culte, on comptait plusieurs évangéliaires complets revêtus de couvertures d'or chargées de pierreries. L'un de ces livres, écrit pour l'empereur Charles le Chauve, était remarquable par sa grande dimension. La couverture en était d'or et enrichie de cent pierres fines d'une grosseur

(1) Ekkehardus, *Casuum S. Galli continuatio Ia*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 84, 88.

(2) *Idem*, p. 88.

(3) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. III, t. I, p. 488.

prodigieuse. Lorsque cette couverture fut changée au dixième siècle sous l'abbé Ramuold, comme nous l'avons dit plus haut [1], seize de ces pierres furent employées à décorer quatre calices : quatre pierres disposées en forme de croix suffirent pour recouvrir presque entièrement la coupe de chacun de ces vases [2]. Nous devons faire observer que l'ancienne couverture, de même que les autres dons en orfévrerie de l'empereur Arnould, ne comportent aucune disposition artistique. Le chroniqueur ne mentionne aucun objet de sculpture, c'est la richesse seule des matières employées qui donnait une grande valeur à cette orfévrerie.

Quelques reproductions graphiques, des descriptions détaillées et plusieurs pièces qui subsistent servent à nous renseigner sur le caractère de la bijouterie et de la joaillerie du neuvième siècle. Deux de ces bijoux surtout ont une grande authenticité. Le premier est la croix de Lothaire qui existe dans le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. En donnant plus haut la description de cette croix [3], nous avons dit que nous la regardions comme une production de l'art byzantin ; mais comme la renaissance de l'art était venue de Constantinople, et que l'Occident s'efforçait alors d'imiter les belles productions byzantines des différents arts industriels, elle peut servir, en tenant compte toutefois de la supériorité des artistes grecs, à faire connaître de quelle façon était traitée la bijouterie en Occident. Le second des bijoux subsistants est la couverture d'argent doré rehaussé de

(1) Voyez chap. II, § V, art. VII, p. 107.

(2) Arnoldus, *De S. Emmerammo libri*, ap. Pertz, *Mon. Germ.* t. VI, p. 551.

(3) Voyez chap. II, § V, art. VII, p. 103.

pierreries du livre de prières écrit pour Charles le Chauve que conserve le Musée du Louvre. Nous donnons dans les planches XXXVIII et XXXIX de notre Album la reproduction des deux ais de cette couverture. L'exécution est bien inférieure à celle de la croix de Lothaire. A en juger par cette pièce et par les documents que nous possédons sur un assez grand nombre de celles qui ont disparu, on peut dire que l'amoncellement des pierres précieuses et un travail délicat de filigranes étaient le caractère particulier de cette ancienne bijouterie. La pureté des formes et la régularité de la composition durent être souvent sacrifiées à la magnificence, surtout dans la seconde moitié du neuvième siècle, à mesure que les artistes en tout genre s'éloignaient davantage du style de l'antiquité.

II.

Au dixième siècle.

Les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident au dixième siècle et l'appréhension de la fin du monde avaient jeté toutes les classes de la société dans le découragement; le culte des arts fut abandonné. Mais cette attente du jugement dernier multiplia les offrandes au souverain Juge, et nous retrouvons l'orfévrerie encore florissante à toutes les époques du dixième siècle dans les églises et dans les monastères.

Au commencement de ce siècle, Hérivée, archevêque de Reims, enrichit son église d'une grande quantité de vases sacrés, de couronnes de lumières et de lampes d'or et d'argent; il éleva au milieu du chœur, en l'honneur de la sainte Trinité, un autel qu'il revêtit de bas-

reliefs d'argent, et couvrit la grande croix de plaques d'or et de pierreries [1]. Cet autel existait encore en 1789. Au centre du parement était placé le Christ assis sur un trône; l'archevêque Hérivée et Foulques, son prédécesseur, prosternés aux pieds du Rédempteur, élevaient leurs regards vers lui. On y voyait aussi les figures de Charles le Simple, de Judith, fille de Charles le Chauve, et d'Ansgarde, femme de Louis le Bègue [2]. Un autre archevêque de Reims, Adalbert (969 † 989), ajouta des croix d'or à l'autel et l'enferma dans une clôture splendide [3]. Parmi les autres travaux d'orfévrerie qu'il fit exécuter, on remarquait un autel portatif, altare gestatorium, beaucoup plus important que ne sont ordinairement ces anciens instruments du culte. Les symboles des évangélistes placés aux quatre angles tournaient la tête vers la figure symbolique de l'Agneau et couvraient de leurs ailes les quatre côtés du monument [4].

Les évêques d'Auxerre continuèrent, malgré les malheurs du temps, à orner leur église de toute sorte d'embellissements. Betton (915 † 918), dont nous avons déjà parlé comme d'un artiste distingué, revêtit les châsses de saint Loup et de sainte Colombe de bas-reliefs exécutés au marteau, fabrili artificio sculptis. Parmi ses successeurs, Gaudry († 933) et Guy († 961) enrichirent l'église d'un grand nombre de pièces d'orfévrerie [5].

(1) Flodoardi *Eccl. Rem. hist. libri*, lib. IV, cap. xiii; Paris., 1611, p. 350.

(2) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*; Reims, 1843, p. 216.

(3) « Cancellis utrimque radiantibus obvelavit ». Richeri *Historiarum libri*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 613.

(4) *Idem.*

(5) *Hist. episc. Autissiod.*, cap. xliii, xliv et xlv, apud Labbe, *Nova Bibl.*, t. I, p. 441 et seq.

L'art de l'orfévrerie n'était pas moins en honneur dans les autres provinces de l'empire des Francs, et les chroniques nous fournissent une foule d'exemples de l'exécution de pièces d'orfévrerie considérables et les noms de quelques artistes. Ainsi Guillaume, abbé de Saint-Bertin, près Saint-Omer, à peu près contemporain de Betton, exécuta pour l'autel de son église un parement de vermeil orné de figures en bas-relief [1]. Après la retraite des Hongrois qui avaient désolé la France jusqu'à Toulouse, Badin, abbé du monastère de Savigny dans le diocèse de Lyon, en avait relevé les bâtiments et l'église; Gausmar, qui lui succéda en 953, fit de ses mains une grande croix d'argent qui renfermait des reliques, une couronne d'or et d'argent qu'il suspendit devant cette croix, un calice et cinq tableaux également d'argent [2]. Josbert, moine de Saint-Martial de Limoges, qui vivait à peu près à la même époque, fut également un habile orfévre. Vers 975, il fit une image d'or de saint Martial qui fut élevée au-dessus de l'autel, et une châsse également d'or et rehaussée de pierreries pour renfermer les reliques du saint apôtre [3]. C'est à peu près à la même époque que la reine Adélaïde, femme de Hugues Capet, fit faire pour l'église Saint-Évurce, à Orléans, un crucifix d'or pur [4]. Thendon, habile architecte et excellent orfévre qui éleva, vers 991, la

(1) Martenne et Durand, *Voyage littér.*, IIe part., p. 183.

(2) Pontius, *Cartul. cœnobii Saviniacensis*, publié par A. Bernard, *Coll. des documents inéd. sur l'hist. de France;* Paris, 1853, t. I, p. 87.

(3) Ademarus Cabannensis, *Commemoratio abb. Lemovicensium bas. S. Martialis*, ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 272.

(4) Helgaldi *Epitoma vitæ Roberti regis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 65.

façade de l'église Saint-Père de Chartres, exécuta pour cette église la châsse d'or enrichie de bas-reliefs qui renfermait la chemise et la ceinture de la Vierge [1]. On doit encore citer parmi les orfévres français du dixième siècle saint Abbon, abbé du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire, et Hausbert, moine de cette abbaye, son élève [2].

Dans les anciennes chroniques de l'Allemagne, on trouve également de fréquentes mentions de travaux d'orfévrerie faits durant le cours du dixième siècle. Dès les premières années, Tuto, abbé du monastère de Saint-Émeran et évêque de Ratisbonne, fit faire un autel d'or d'une forme gracieuse et l'orna de mille pierres fines [3]. Thiethardus, élu en 928 évêque d'Hildesheim, offrit à son église un parement d'autel d'or pur enrichi de pierreries [4]. Un peu plus tard, Conrad, élu évêque de Constance en 934, donna à l'église Sainte-Marie des reliques renfermées dans des châsses

(1) SABLON, *Histoire de l'église de Chartres;* Chartres, 1671, p. 157.

(2) Consulter sur ces orfévres le *Dictionnaire de l'orfévrerie* de M. l'abbé TEXIER. On trouvera encore d'autres documents sur les travaux de l'orfévrerie et la richesse des églises au dixième siècle dans les ouvrages suivants : *Gesta pontificum Cameracensium*, ap. PERTZ, t. IX, p. 393. — *Historia monast. S. Flor. Salmur.*, ap. MARTENNE et DURAND, *Ampl. coll.*, col. 1099 et 1106. — *Gesta abb. Lobiensium*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. VI, p. 578. — CLARIUS, *Chron. S. Petri Vivi*, ap. D'ACHERY, *Spicil.*, t. II, p. 736. — BENOIT, trouvère, *Chron. des ducs de Normandie;* Paris, 1836, t. II, p. 367. — BERTORIUS et ANONYMUS, *Gesta episc. Virdunensium*, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 46 et 48. L'*Inventaire du trésor de l'église de Clermont-Ferrand,* publié par M. DOUET-D'ARCQ, *Revue arch.*, t. X, p. 160.

(3) Addens de suo quantum potuit, beato Emmerammo aureum altare paravit, venustissima forma decoravit, mille gemmis ornavit. ARNOLDUS, *De S. Emmerammo*, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 551.

(4) *Chronicon Hildesheimense,* ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.,* t. IX, p. 852.

d'or chargées de pierres fines ; il fit faire, au milieu de l'église qu'il avait édifiée sous l'invocation de saint Maurice, un tombeau semblable à celui du Christ à Jérusalem, et en décora le contour d'un admirable ouvrage d'orfévrerie [1].

Le célèbre Tutilo avait laissé des élèves dans le monastère de Saint-Gall. Immon, élu abbé en 975, pratiquait l'orfévrerie ; il avait commencé un parement d'autel en or plus précieux par la beauté du travail que par la matière ; on le voyait encore dans l'église du monastère au commencement du treizième siècle. Immon ne put l'achever avant sa mort ; l'abbé Ulric, qui lui succéda en 984, le fit terminer [2]. A peu près à la même époque, Wittigow ou Witego, abbé du monastère de Richenaw (985 † 997), enrichissait l'autel de la Vierge et celui qui fut dédié sous l'invocation de la Sainte Croix de parements d'or enrichis de pierres précieuses [3].

Il ne reste rien de l'orfévrerie allemande du dixième siècle ; mais dans les descriptions qui en sont faites par des chroniqueurs contemporains ou par des auteurs du onzième siècle, qui avaient encore les objets sous les yeux, comme Arnold, moine de Saint-Émeran, il n'est que très-rarement fait mention de bas-reliefs d'or ou d'argent ; c'est l'accumulation des pierres précieuses qui est le caractère particulier de cette orfévrerie. L'art était

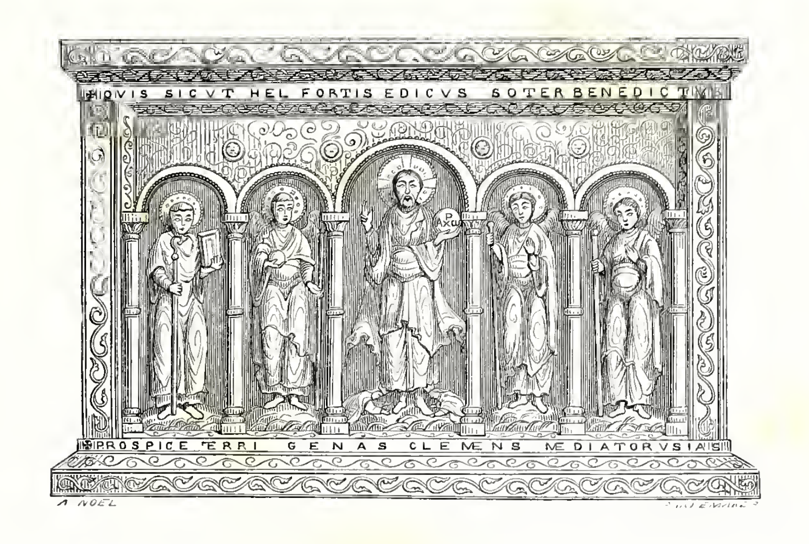
(1) Oudalscalchus, *Vita Chounradi Const. episc.*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 432. — *Vita Counradi altera*, auct. Anonym., *idem*, p. 439.

(2) *Casuum S. Galli continuatio* IIa, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 150 et 151.

(3) Purchart, *De gestis Witigowonis abb.*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 630.

tellement dégénéré que les orfévres sculpteurs avaient à peu près disparu, et l'on remplaçait les bas-reliefs par une ornementation en pierres fines, semées sur des tables d'or et d'argent doré, où elles formaient des compartiments qui n'exigeaient que le travail matériel d'un ouvrier. Si quelques pièces d'orfévrerie artistique se font voir à cette époque, on peut être certain qu'elles émanent de la main d'artistes grecs. Mais l'art devait sortir, au onzième siècle, du long sommeil où il avait été plongé, et l'orfévrerie, en entrant dans une voie nouvelle, allait recevoir un immense développement.





CHAPITRE IV.

ÉPOQUE ROMANO-BYZANTINE. XIe ET XIIe SIÈCLES.

§ I.

ONZIÈME SIÈCLE.

I.

En France, en Allemagne et en Angleterre.

Le onzième siècle fut, comme nous l'avons dit, une époque de renouvellement. Les principes de l'art antique étaient tombés complétement en oubli, et l'orfévrerie, qui s'en était déjà écartée dans quelques-unes de ses productions durant les siècles précédents, suivit la trace des autres arts. A ces temples qui s'élevaient de toutes parts dans un style nouveau, il fallait nécessairement une argenterie qui leur fût appropriée, et les orfévres durent inventer d'autres formes pour les instruments du

culte et pour les châsses destinées à renfermer les ossements des saints; car la même ardeur qui portait les princes, les évêques, les communautés et le peuple à démolir les anciennes églises pour en édifier de nouvelles, les engagea à changer le mobilier de ces églises et à fondre par conséquent presque toutes les pièces d'ancienne orfévrerie. La disette presque absolue de monuments religieux antérieurs au onzième siècle est un indice certain de ce fait.

Les formes qui furent alors adoptées pour les divers instruments du culte reçurent l'empreinte d'un style sévère éminemment religieux. Durant tout le cours du moyen âge ils ont conservé ce caractère, que le retour aux formes gréco-romaines est venu altérer à leur grand détriment.

Malgré l'invasion des Hongrois, l'Allemagne avait moins souffert que la France durant le dixième siècle. Bien que l'art y fût arrivé, comme dans les autres pays de l'Europe, à un état de complète décadence, la pratique de l'orfévrerie avait pu se maintenir dans quelques-unes des cités impériales des provinces du Rhin et dans les grands monastères, sous la protection des empereurs de la maison de Saxe. Dès les dernières années du dixième siècle, un retour vers l'orfévrerie artistique se fait vivement sentir : saint Bernward, évêque d'Hildesheim (992 † 1022), et Willigis, archevêque de Mayence (976 † 1011), sont à la tête du mouvement.

Saint Bernward était, comme nous l'avons dit, un artiste distingué et cultivait toutes les branches des arts libéraux et industriels. La religion a toujours exercé la

plus puissante influence sur les arts; aussi, à cette époque de piété vive et sincère, l'orfévrerie, qui produit les vases sacrés et les principaux ustensiles du mobilier religieux, était-elle surtout en honneur. Saint Bernward s'y adonna particulièrement et ne négligea rien de ce qui pouvait contribuer à en développer les progrès. Il avait établi dans son palais des ateliers où de nombreux ouvriers travaillaient les métaux pour différents usages; il les visitait tous les jours, examinant et corrigeant l'ouvrage de chacun. Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui l'on doit les détails que nous avons donnés sur la vie du saint évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces émanées de lui : ce sont des encensoirs d'un poids considérable, un évangéliaire dont la couverture est enrichie d'or et de pierres fines, plusieurs calices, dont un d'or, et une couronne de lumières d'or et d'argent de grande proportion [1]. On conserve encore dans l'église d'Hildesheim une crosse, un crucifix et une couverture d'évangéliaire qu'on dit provenir de saint Bernward. La crosse est un ouvrage de fonte fait avec un métal d'alliage qui répond par sa blancheur inoxydable au moderne aluminium [2]. Le nœud sur lequel s'appuie la volute est décoré de quatre jeunes hommes tenant des urnes; ce sont les quatre fleuves du paradis. La volute, enrichie de fleurons, reproduit l'arbre de la science du bien et du mal, au pied duquel se tiennent Adam et Ève. Dans l'inté-

(1) TANGMARUS, *Vita S. Bernwardi*, ap. LEIBNITZ, *Scriptores rerum Brunsvicensium;* Hanovre, 1607, p. 522.

(2) Elle a été publiée par le P. ARTHUR MARTIN, de la grandeur de l'exécution, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 215.

rieur de la volute, l'artiste a reproduit en figures de ronde bosse le Seigneur signifiant à la femme l'arrêt qui la condamne aux douleurs. Les figures, sauf celle du Seigneur, sont nues; elles ne manquent pas de mouvement et d'une certaine expression, mais elles sont d'un modelé fort incorrect. C'est bien là l'œuvre d'un artiste original qui ne craignait pas d'aborder les difficultés de l'art, qui faisait ses efforts pour sortir de la routine et qui étudiait la nature; mais elle est encore l'expression de la décadence. Cet ouvrage, qui n'a pas plus de dix centimètres de hauteur, depuis la base du nœud jusqu'au sommet de la volute, doit, à cause de sa petite dimension, avoir été plutôt un modèle de crosse qu'une crosse véritable. Nous en donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Le Christ qui est attaché à la croix n'est pas d'un meilleur modelé que les figures sculptées sur la crosse; il est d'argent, sa hauteur est de treize centimètres et demi.

La couverture d'évangéliaire se compose d'une bordure de pierres fines reliées entre elles par des filigranes. Au centre est un bas-relief d'ivoire représentant le Christ entre la Vierge et saint Jean. Les figures, d'un modelé médiocre, sont longues; les vêtements sont à petits plis serrés. Sur l'ivoire même est gravée cette inscription : SIS PIA QUÆSO TUO BERNWARDO TRINA POTESTAS [1]. Les angles, à l'intérieur de la bordure, sont occupés par les symboles des évangélistes, exécutés sur or au repoussé; sur l'autre plat de la couverture, qui est d'ar-

[1] « Trinité souveraine, je t'en supplie, sois miséricordieuse pour ton serviteur Bernward. »

gent, on a gravé la figure de la Vierge, avec cette inscription :

Hoc opus eximium Bernwardi præsulis arte
Factum cerne Deus mater et alma tua [1].

Nous pensons que l'inscription est d'une époque postérieure à saint Bernward.

On conserve encore dans la chambre des reliques du château royal de Hanovre une patène d'argent qu'on attribue au saint évêque d'Hildesheim. Un nielle, qui occupe le milieu, représente le Christ bénissant, assis sur un arc-en-ciel; il est entouré des symboles des évangélistes, et des figures allégoriques de la Justice, de la Tempérance, de la Prudence et de la Force. Les proportions des figures sont bonnes; le dessin n'est pas sans mérite, et se rapproche beaucoup plus de l'école byzantine que la crosse dont nous venons de parler. Cette légende y est gravée circulairement :

Est corpus in se panis qui frangitur in me.
Vivet in æternum qui bene sumit eum [2].

Saint Bernward ne se contenta pas de fabriquer lui-même plusieurs pièces, il avait créé une école de jeunes artistes qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux dans l'art de l'orfévrerie [3]. Il existe encore à Hildesheim deux candélabres qui proviennent de cette école : ils ont quarante centimètres de hauteur. Le pied, de forme triangulaire, est soutenu par trois pattes de lion; trois figures

(1) Que Dieu et sa divine mère regardent ce merveilleux travail dû à l'art de l'évêque Bernward.

(2) Le pain qui se brise sur moi est en soi un véritable corps. Celui qui le reçoit dignement vivra dans l'éternité.

(3) Tangmarus, ap. Leibnitz, p. 444.

d'hommes sont affourchées sur les angles du pied et regardent la tige, qui est enrichie de figures d'hommes et d'animaux en bas-relief; trois animaux soutiennent la coupe et semblent vouloir y boire. Une inscription gravée sur le bord de la coupe et au pied de l'un des candélabres, constate que l'ouvrage a été fait sur l'ordre de saint Bernward par un de ses élèves, à l'époque où l'on vit renaître l'art de la fonte [1]. Le métal dont ces candélabres sont faits est, comme celui de la crosse, un alliage où l'argent domine. La sculpture a beaucoup de rapport avec celle de la crosse et du crucifix de saint Bernward, et l'on peut en porter le même jugement.

L'archevêque Willigis, de son côté, fit exécuter pour son église de Mayence des pièces d'un grand prix, parmi lesquelles on remarquait surtout un crucifix d'or du poids de douze cents marcs. La figure du Christ, qui excédait un peu la taille ordinaire d'un homme, était ajustée avec une telle perfection que tous les membres pouvaient se détacher dans les articulations. Deux escarboucles d'une grosseur prodigieuse remplissaient les yeux. Une œuvre d'art d'une valeur intrinsèque aussi considérable ne pouvait pas subsister longtemps : l'archevêque Arnold, élu en 1153, enleva un des pieds du Christ avec beaucoup d'autres pièces du trésor pour solder ses troupes. En 1160, l'archevêque Rodolphe, partant pour Rome, détacha un bras pour payer les frais de son voyage. De retour en 1161, il fit

(1) Nous avons rapporté plus haut cette inscription : SCULPTURE, chap. III, § I, t. I, p. 344. Ces candélabres ont été reproduits dans les ouvrages suivants : Dr KRATZ, *Der dom zu Hildesheim*, p. 31, pl. IV; — M. Th. KING, *Études pratiques de l'architecture*, pl. IX; — *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 59.

fondre ce qui restait de ce riche ouvrage. On attribuait encore à Willigis le don d'un calice d'or à anses, d'un poids si considérable qu'un homme d'une force ordinaire avait de la peine à le soulever : le pied et le bord de la coupe étaient ornés de pierres précieuses [1].

A côté de saint Bernward et de Willigis nous devons placer le bienheureux Richard, qui fut élu, en 1004, abbé du riche monastère de Saint-Viton de Verdun; il mourut en 1046. Ce digne prélat, un des hommes éminents de son temps, était souvent consulté par l'empereur Henri II, et fut envoyé par lui en ambassade auprès du roi de France Robert. Ayant entrepris le pèlerinage de Jérusalem, il revint en Europe par Constantinople, où il fut accueilli avec distinction par l'empereur et le patriarche, qui le comblèrent de présents [2]. L'abbé Richard avait puisé à Constantinople le goût des arts et de l'orfévrerie; à son retour, il fit rebâtir l'église de son monastère et la décora d'une manière splendide. Nous avons déjà parlé de l'ambon qu'il y avait élevé, et dont la décoration consistait en bas-reliefs de bronze exécutés au repoussé [3]. L'abbé Hugon, qui avait été élevé dans le monastère de Saint-Viton, nous a laissé dans sa chronique, écrite vers la fin du onzième siècle, le détail des nombreuses pièces d'orfévrerie que l'abbé Richard avait fait exécuter pour son église [4]. Le

(1) Conradus episc., *Chronicon vetus rerum Maguntiacarum*, cum notis G. Helwich; Francofurti, 1630. — Beati Rhenani *Libri tres institut. rerum Germ.*, lib. II; Ulmæ, 1693, p. 303.

(2) D'Achery, Mabillon et Ruinart, *Acta SS. ordinis S. Benedicti*, sæculum VI, pars 1a; Lut. Paris., 1701, p. 515.

(3) Voyez à la Sculpture, chap. III, § II, t. I, p. 365.

(4) *Chronicon* Hugonis mon. Virdunensis et Divion. abb. Flaviniacensis, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. X, p. 374.

sanctuaire en était rempli. Au fond et au milieu, en arrière d'un autel dédié à saint Viton, s'élevait une châsse où reposait le corps du saint patron du monastère; la face antérieure était ornée d'or et de pierreries, au milieu desquelles était représentée en relief l'image de Dieu sur son trône, ayant à sa droite saint Pierre et à sa gauche saint Viton; des colonnes d'émail champlevé [1], dont les bases étaient d'argent, entouraient ce bas-relief; sur les autres faces, on voyait trois bas-reliefs où l'on avait représenté la résurrection du Christ, son apparition aux apôtres et son ascension. A gauche était un autel dédié à saint Pulchronius et à tous les martyrs, avec une châsse enrichie d'or et d'argent qui renfermait le corps du saint. A droite s'élevait un troisième autel, avec une châsse décorée de la même manière. Le maître-autel, consacré au prince des apôtres, était enrichi d'un parement d'or pur rehaussé à profusion de pierres précieuses, et sur lequel était reproduite, en bas-relief, l'image du Christ tenant la croix et foulant sous ses pieds l'aspic et le basilic, avec les figures de saint Pierre et de saint Paul à la droite et à la gauche du Sauveur; à ses pieds se tenaient prosternés, et les mains suppliantes, l'abbé Richard et l'impératrice Mathilde, comme pour lui offrir et lui faire agréer cette belle œuvre. Tous les bas-reliefs étaient exécutés par le procédé du repoussé, opere cælatorio, que l'abbé Richard avait remis en pratique. Parmi les autres pièces d'orfévrerie que fit faire le saint abbé, on remarquait encore

[1] Quas ambiunt columnæ ex electro cum basibus argenteis arte fusili et anaglyfo productæ. Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, notre dissertation sur ce passage.

un autel portatif d'or pur, composé de tables repliées l'une sur l'autre, qui en se développant formaient l'autel que supportaient, aux quatre angles, les symboles des évangélistes exécutés de ronde bosse en argent fondu.

Henri II, duc de Bavière, élu en 1002 empereur d'Allemagne après la mort d'Othon III, fut aussi un grand amateur de l'art de l'orfévrerie. La piété de ce prince le porta à faire aux églises des dons d'orfévrerie d'une haute importance; les anciens historiens nous en ont conservé le souvenir. Ainsi, en 1014, il enrichit d'une orfévrerie considérable l'église de Mersebourg, qui venait d'être reconstruite. Le détail de cette orfévrerie nous apprend en quoi consistait principalement alors le mobilier d'une église, et quel était le style de l'ornementation des instruments du culte. On y trouve trois évangéliaires à riches couvertures : l'une avait un bas-relief d'ivoire encadré d'or, la seconde un bas-relief d'ivoire renfermé dans une bordure d'or chargée de pierres précieuses, et la troisième était d'or rehaussé de pierreries et d'émaux; trois croix de vermeil et deux d'argent; deux ampoules de même métal; trois calices : l'un d'argent d'un poids considérable, le second d'or gemmé, le troisième composé avec art de pierres fines de toutes sortes; un parement d'autel enrichi d'or et de pierreries; une pyxide d'or ornée de pierres précieuses et trois encensoirs d'argent [1]. Lorsque l'empereur Henri vint au monastère du Mont-Cassin, après avoir été sacré à Rome, il déposa sur l'autel de Saint-Benoît

[1] THIETMARI *Chronicon*, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 836. — ANONYM., *Vita Ditmari* (vel Thietmari), ap. LEIBNITZ, *Script. rerum Brunsvicensium;* Hanovræ, 1707, p. 429.

un calice d'or enrichi de pierres fines, de perles et d'émaux, et un évangéliaire dont la couverture d'or était rehaussée de pierres fines [1].

Comme on le voit, les livres saints étaient toujours ornés de riches couvertures, et il reste heureusement encore un assez grand nombre de ces beaux livres pour donner une juste idée de la variété que les orfévres savaient apporter dans l'ornementation des reliures.

La Bibliothèque de Munich possède cinq livres qui avaient été donnés par Henri II à la cathédrale de Bamberg, dont il était le fondateur. Quatre de ces livres sont décorés de couvertures très-précieuses qui sont des œuvres de l'orfévrerie. Le premier (n° 56 du Catalogue imprimé) est un évangéliaire dont la couverture est ornée d'un bas-relief d'ivoire encadré dans une bordure de pierres fines cabochons liées entre elles par des filigranes très-fins. Nous avons déjà parlé du second en décrivant le bas-relief d'ivoire dont il est orné [2], et nous sommes heureux de pouvoir en offrir à nos lecteurs une reproduction très-exacte dans la planche XL de notre Album ; les émaux qui décorent cette couverture sont pour la plupart de provenance byzantine, mais la pièce d'orfévrerie a été exécutée par un orfévre allemand, qui a employé pour sa décoration des émaux grecs, comme il y employait des pierres fines qui provenaient de l'Inde. Le troisième (n° 58) renferme également les saints Évangiles; il est de forme carrée; une très-petite plaque d'ivoire de même forme, sculptée en

(1) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, p. 250.

(2) Voyez plus haut, au titre de la Sculpture, chap. I, § II, art. IV, t. I, p. 76.

bas-relief et reproduisant la mort de la Vierge, occupe le centre de la couverture; tout le surplus du champ est couvert d'une plaque d'or chargée d'un semis de pierres fines et de perles serties séparément, et faisant saillie sur le fond d'or. La couverture du quatrième (n° 59), également d'or, de trente et un centimètres de hauteur sur vingt-quatre centimètres de largeur, est disposée avec beaucoup d'art; une large bordure, chargée de pierres fines et de perles liées entre elles par de légers filigranes, contourne les quatre côtés et sert d'encadrement à une croix chargée de pierreries qui appuie ses quatre branches sur cette bordure; un onyx très-gros, portant des caractères orientaux gravés en intaille, occupe le centre de la croix; chacune des quatre parties quadrilatérales du champ, restée libre au-dessus et au-dessous des branches de la croix, est coupée par deux lignes qui se croisent en croix de Saint-André, de manière à former quatre triangles dont les sommets sont réunis au centre du quadrilatère sous une pierre fine; ces seize triangles sont remplis par de légers bas-reliefs d'or exécutés au repoussé, et qui reproduisent des animaux chimériques et des enroulements d'un travail très-délicat.

Indépendamment de ces pièces, nous pouvons encore citer quelques beaux exemples d'orfévrerie artistique de l'époque de Henri II. Nous placerons en première ligne le parement d'autel par lui donné à la cathédrale de Bâle, après qu'il l'eut fait restaurer [1]. Ce parement d'autel [2], d'un mètre de hauteur sur un mètre soixante-

(1) B. Rhenani, *Libri instit. rerum Germ.*, lib. III; Ulmæ, 1693, p. 512.

(2) Il a été reproduit par MM. Paul Lacroix et F. Seré dans leur *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*; Paris, 1850, p. 24.

dix-huit centimètres de largeur, reproduit sur sa façade, qui est toute d'or, une arcature plein cintre dont les cinq arcades, supportées par de légères colonnettes annelées, à chapiteaux scaphoïdes, forment chacune une niche qui contient une figure d'environ cinquante centimètres de hauteur : le Christ dans celle du centre, les archanges Michel, Gabriel et Raphaël, et saint Benoît dans les autres. Le Christ élève la main droite pour bénir, et de l'autre tient un globe sur lequel on voit son monogramme entre les deux lettres mystiques alpha et oméga. Les figures de l'empereur Henri et de sa femme Cunégonde, exécutées dans une proportion très-petite relativement aux autres, sont prosternées aux pieds du Sauveur. Sur l'archivolte de l'arcade centrale on lit cette inscription : REX REGUM ET DNS (Dominus) DOMINANTIUM. Les anges sont représentés avec les ailes éployées ; une robe talaire recouverte d'un grand manteau forme leur costume. Gabriel et Raphaël tiennent une espèce de sceptre ; Michel a dans la main gauche un globe crucifère, et dans la droite une lance à pennon. Saint Benoît, en costume d'abbé, la crosse dans la main droite, tient de la gauche un livre. Toutes ces figures ont la tête entourée d'un nimbe couvert de jolis ornements et incrusté de pierreries. Au-dessus des arcades se trouvent quatre médaillons en bas-relief, reproduisant la personnification des quatre vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force. La corniche au-dessus de l'arcature, le soubassement du bas-relief et les pilastres qui s'appuient sur le soubassement et s'élèvent jusqu'à la corniche, sont couverts de rinceaux renfermant des feuillages

et des animaux d'une variété de motifs infinie et d'une grande finesse d'exécution.

Les figures et les ornements qui décorent ce splendide ouvrage sont exécutés au repoussé, puis retouchés au burin. Les lames d'or, dont l'épaisseur varie selon la hauteur des reliefs, sont appliquées sur une table de bois de cèdre, et les reliefs sont remplis à l'intérieur avec une matière dure, probablement de la résine. Le poids de l'or est, au dire des chroniqueurs, d'au moins vingt-cinq marcs. Nous donnons la reproduction de ce parement d'autel dans la vignette qui est en tête du présent chapitre.

La dévotion particulière et la reconnaissance de l'empereur pour saint Benoît, à l'intercession duquel il attribuait sa guérison d'une cruelle maladie, sont attestées par cette inscription de deux vers léonins gravée en creux sur le monument :

Quis sicut Hel fortis medicus soter? Benedictus.
Prospice terrigenas clemens mediator usias.

C'est un mélange de latin, de grec et d'hébreu ; un savant évêque ou un moine érudit pouvaient seuls composer alors un distique de cette sorte [1].

Un dessin qui ne manque pas absolument de correction, la justesse des attitudes, l'agencement des draperies, distinguent tout d'abord ce bas-relief des rudes

[1] Hel est le nom du Seigneur en hébreu, soter et usias, οὐσίας, sont des mots grecs ; comme il n'y a pas de ponctuation, le sens du premier vers est douteux ; mais nous croyons qu'on doit supposer un point d'interrogation après soter et traduire ainsi : Quel médecin fait des miracles comme le Seigneur? Benoît. — Regarde, médiateur clément, les êtres terrestres.

sculptures du commencement du onzième siècle, et dénotent un artiste qui cherchait à se dégager de la routine de la décadence et qui puisait ses inspirations dans de meilleurs modèles; il n'a pu toutefois se défaire entièrement de la roideur et de la froide gravité du style de son époque. Il avait étudié les œuvres byzantines, mais nous ne saurions admettre avec un savant, pour les opinions duquel nous professons cependant la plus haute estime, qu'on doive attribuer cet ouvrage à un sculpteur de Constantinople. Les œuvres byzantines à la fin du dixième siècle et même au commencement du onzième, s'inspirent encore des traditions de l'antiquité, et n'ont rien de commun avec le style du parement d'autel de Bâle. Il suffira pour s'en convaincre de se reporter aux œuvres byzantines du dixième siècle et des premières années du onzième que nous avons signalées, et d'examiner celles que nous publions dans notre Album.

Nous ne pouvons partager non plus l'opinion de ceux qui attribuent cet ouvrage à la Lombardie, en cherchant à le rattacher à l'école qui produisit, près de deux siècles auparavant, le paliotto de Saint-Ambroise de Milan; nous regardons l'autel de Bâle comme étant d'origine allemande, et, malgré la différence des sujets, nous trouvons une grande analogie entre la sculpture de cet ouvrage et celle de la crosse et du crucifix conservés dans l'église d'Hildesheim comme des œuvres de saint Bernward. Nous remarquons encore que les mêmes figures accessoires se rencontrent dans le parement d'autel et dans la patène du trésor de l'église de Hanovre, attribuée aussi à ce saint évêque; tout, jusqu'aux in-

scriptions qui accompagnent ces deux pièces, conduit à faire supposer que saint Bernward est l'auteur du bas-relief de Bâle, ou qu'il en a tout au moins dirigé l'exécution.

Après la séparation en deux cantons de la ville et de la campagne de Bâle, le trésor de l'église fut partagé, et le canton de Bâle-Campagne, à qui le parement d'autel était échu, l'ayant fait vendre à l'encan le 23 mai 1836, il fut adjugé à M. Handmann, orfévre de Bâle. Plus tard, il fut acheté par M. le colonel Teubet. En 1854, cette belle pièce d'orfévrerie devint une propriété nationale de la France, par suite de l'acquisition qu'en a faite le ministre d'État : elle est exposée dans le Musée de Cluny.

A côté de ce monument si complet, nous devons placer un autre parement d'autel d'or dont les différentes pièces, aujourd'hui détachées les unes des autres, existent toutes néanmoins dans le trésor de la basilique d'Aix-la-Chapelle. C'est encore un don de l'empereur Henri II; il se compose de bas-reliefs qu'il serait très-facile d'assembler suivant l'ancien arrangement. Le bas-relief central reproduit le Christ dans une gloire ovale; le Sauveur est assis sur un trône à coussin, tel à peu près qu'on le voit sur la couverture de l'évangéliaire de Saint-Émeran de Ratisbonne; quatre des bas-reliefs, de forme arrondie, qui devaient cantonner cette gloire, renferment les symboles des évangélistes; dans les autres, qui sont découpés sur différentes formes, on a représenté des scènes tirées de l'Évangile. Tous sont exécutés au repoussé. L'artiste qui les a faits était inférieur en talent à l'auteur du parement de Bâle; le

modelé de ses figures est fort médiocre, les contours sont pesants et les formes écrasées. Néanmoins cet ouvrage, comme le bas-relief de Bâle et la crosse d'Hildesheim, nous paraît provenir d'une école qui, tout en profitant des conseils des artistes grecs répandus en Allemagne, et en s'inspirant souvent des productions byzantines, chercha à s'ouvrir des voies nouvelles; elle devint le fondement de cette école du Rhin, qui ne cessa de s'améliorer et d'élever son style jusqu'à la fin du douzième siècle, époque à laquelle elle produisit des œuvres d'une grande perfection.

Parmi les autres monuments de l'orfévrerie du onzième siècle qui subsistent encore, les plus intéressants sont certainement trois croix d'or conservées dans le trésor de l'église d'Essen, ville de Westphalie [1]. La première, de quarante-cinq centimètres de hauteur sur trente de largeur, porte un crucifix d'or fondu d'un assez bon style, mais d'un modelé fort négligé, qui rappelle le crucifix de saint Bernward du trésor d'Hildesheim. La croix est bordée sur tout son pourtour de plaques de pierres fines cantonnées de perles, qui alternent avec de petites plaques d'émaux cloisonnés reproduisant des ornements; au bas de la hampe existe un émail cloisonné, de forme quadrangulaire, de six centimètres de hauteur sur quatre de largeur, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux, et à ses pieds, une femme, vêtue de blanc, qui tient une croix. Une inscription est tracée sur le fond vert du tableau

(1) Cette église possède une quatrième croix d'or que nous avons décrite plus haut avec les monuments que nous croyons sortis de la main d'artistes grecs. Voyez chap. II, § V, art. VII, p. 110.

par les minces bandelettes d'un cloisonnage d'or. Dans une première ligne, au-dessus de la tête de la Vierge, on voit quelques lettres dont la forme est fort incertaine, mais qui nous paraissent exprimer le nom de Jésus en lettres grecques, puis, très-distinctement, un M, et à la suite, à la gauche de la Vierge, trois caractères superposés, dont la forme est très-équivoque, mais où il nous a semblé voir un T, un X et un I : les quatre lettres formant par abréviation Mater Christi. A la droite de la Vierge, on lit en deux lignes de lettres superposées : MAHTHILD ABBA(tissa), et au-dessous, deux signes, dont la figure peut laisser des doutes, mais qui nous paraissent exprimer le chiffre II en caractères romains. On a expliqué de plusieurs façons cette inscription. Un savant allemand, interprétant chaque signe et faisant de chacun de ceux de la ligne supérieure l'initiale d'un mot, a lu : Accipe has hostias; Largire Virgo Maria, Mater Jesu Christi, Mathildi abbatisse libationem. Nous pensons que l'émailleur n'a pas eu tant d'esprit et qu'il a voulu tout simplement, comme l'a fait l'émailleur de la seconde croix que nous allons décrire, tracer les noms des personnages qu'il représentait : Jésus, la mère du Christ, Mathilde, abbesse deuxième du nom. Les émaux de cette première croix ne sont pas très-fins et diffèrent beaucoup de ceux de la croix de Théophanie que nous avons décrite avec les monuments de l'orfévrerie byzantine. Le revers est en argent gravé et doré; on y a reproduit des médaillons renfermant au centre un agneau tenant une croix, et, aux quatre extrémités, les symboles des évangélistes; le dessin des figures est d'une austérité primitive. C'est bien là dans tout son ensemble une

œuvre allemande d'orfévrerie et d'émaillerie appartenant à la fin du dixième siècle ou des premières années du onzième.

La seconde croix, à laquelle est également attaché un crucifix d'or exécuté au repoussé, a de hauteur quarante-quatre centimètres sur vingt-neuf de largeur; elle est très-détériorée. Des pierres fines, des perles sont disposées en bordure sur tout son contour. On n'y rencontre qu'un seul émail, c'est une petite plaque de cinq centimètres de hauteur sur vingt-cinq millimètres de largeur qui reproduit un homme et une femme. L'homme est vêtu d'une tunique grise et de la chlamyde agrafée sur l'épaule gauche. Sur le fond d'émail bleu du tableau, on lit derrière la femme : MAHTHILD ABBA, et derrière l'homme : OTTO DUX. Cet émail est assez fin, mais il n'a pas le caractère des émaux grecs, et il paraît évident qu'il appartient à l'art allemand. La figure du Christ est d'un assez bon dessin, mais d'une exécution sans finesse.

Les archéologues allemands ne sont pas d'accord sur la Mathilde représentée dans ces deux croix. Plusieurs abbesses de ce nom ont gouverné le célèbre monastère d'Essen, fondé en 876, où n'étaient admises que des demoiselles d'une haute noblesse [1]. La sixième abbesse, qui fut la première du nom de Mathilde, vivait à la fin du neuvième siècle. Personne n'a songé à lui attribuer les croix, qui ne rappellent pas le style de cette époque. Mathilde, deuxième du nom, fut la dixième abbesse; elle était fille de l'empereur Othon II et de la princesse grecque

[1] GAB. BUCELINI, *Germania topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana*, pars altera; Ulmæ, 1602, p. 143.

Théophanie, sa femme. Elle fut appelée au gouvernement du monastère d'Essen vers 998, et mourut en 1002. La chronique de ce monastère nous apprend qu'elle donna plusieurs objets très-précieux à son église. La troisième abbesse du nom de Mathilde appartenait à la maison ducale de Bavière; elle devait vivre dans le dernier quart du onzième siècle, puisque l'abbesse Lutgarde lui succéda sous le pontificat d'Urbain II (1087 † 1099). Le docteur Kugler [1] croyait devoir attribuer à Mathilde troisième du nom les deux croix que nous venons de décrire. Suivant lui, le duc Othon, qui accompagne l'abbesse sur l'émail de la dernière croix, serait Othon de Nordheim, duc de Bavière et de Saxe. M. Ernst aus'm Weerth veut au contraire rattacher les deux croix à Mathilde, deuxième du nom [2]. Nous partageons l'avis du docteur Kugler relativement à la Mathilde représentée sur la seconde croix avec le duc Othon; celle-ci doit être cette abbesse Mathilde troisième du nom, qui était une princesse de la maison de Bavière. Mais nous croyons que la Mathilde représentée aux pieds de la Vierge dans la première croix n'est pas la même, et qu'on doit la regarder comme la Mathilde deuxième du nom : les deux signes qui suivent le nom de Mahthild dans l'inscription nous ont bien semblé reproduire le nombre deux en caractères romains. D'un autre côté, la seconde croix nous a paru témoigner d'un art plus avancé que la première, et l'on doit remarquer que les lettres n'ont pas la même forme dans les inscriptions

(1) *Deutsches Kunstblatt;* 1858, p. 67.

(2) *Kunstdenkmaler des Christlichen mittelalters in den Rheinlanden;* II Band, s. 27.

latines du titre des deux croix, ce qui semble encore indiquer deux époques différentes : dans la première, les E sont en forme de demi-cercle, comme les faisaient les Grecs au neuvième siècle et au dixième; dans la seconde, ils sont carrés, comme dans les inscriptions en caractères romains.

La troisième croix d'or que conserve le trésor d'Essen, de quarante-cinq centimètres de hauteur sur une largeur de trente-trois, ne porte pas de crucifix. Une bordure de pierres fines, alternant avec de petites plaques d'émail cloisonné, contourne la hampe et les bras de la croix; elle est décorée sur sa face principale de cinq médaillons d'émail cloisonné : celui qui est placé au centre de la croix reproduit la crucifixion; les autres, qui occupent les extrémités des bras, représentent les symboles des évangélistes. Ces émaux, assez détériorés, ne sont pas aussi fins que ceux des Grecs, et les couleurs sont loin d'en avoir l'éclat; ils indiquent bien positivement un travail allemand qui doit appartenir à l'époque où fut exécutée la croix de Mathilde deuxième du nom. Les ornements du revers sont aussi traités dans le même style que ceux de cette dernière croix.

Nous avons encore à signaler une pièce très-remarquable du commencement du onzième siècle : c'est la couronne de sainte Cunégonde, femme de l'empereur Henri II, qui est conservée dans le trésor du roi de Bavière; nous en donnons la reproduction dans la planche XLI de notre Album. La partie supérieure de cette couronne a été ajoutée postérieurement, très-probablement au treizième siècle; mais tout le bandeau,

composé de quatre plaques à articulations chargées de pierres fines cabochons d'un très-gros volume, est bien du commencement du onzième. On voit par cet exemple et par les couvertures de manuscrits que nous avons signalées, que l'ornementation des bijoux consistait en pierres précieuses cabochons et en perles serties dans des chatons richement composés. Souvent les orfévres accompagnaient les pierres fines et les perles de petits émaux reproduisant soit des ornements, soit des sujets; ils les enchâssaient dans des chatons comme les pierres fines.

L'impératrice Cunégonde, dont nous venons de montrer la couronne, donnait, comme son époux Henri II, de nobles encouragements à l'art de l'orfévrerie. Elle dota un grand nombre d'églises d'un riche mobilier, dans lequel on rencontre souvent des pièces artistiques. Ainsi, dans l'orfévrerie dont elle gratifia le monastère de Kaufeugen, qu'elle avait fondé, on voit figurer pour parement de l'autel principal un bas-relief d'or enrichi de pierres précieuses [1].

Vers le même temps, le roi de France Robert (996 † 1031) encourageait également l'art de l'orfévrerie en faisant exécuter des pièces magnifiques dont il dotait un grand nombre d'églises et de monastères qu'il avait fondés. Helgaud, moine de Fleury-sur-Loire, qui a écrit la vie de ce pieux roi, cite entre autres objets un encensoir d'or enrichi de pierreries dont il dota l'église de cette abbaye; il pouvait aller de pair, dit le chroniqueur, avec un autre encensoir d'or d'un merveilleux

(1) *Vitæ Heinrici et Cunegundis impp.*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 821.

travail dû à l'abbé Gauzlin, qui gouverna Fleury-sur-Loire dès l'année 1004 et qui mourut archevêque de Bourges en 1029 [1].

La France possédait donc alors d'habiles orfévres, et il est à croire qu'ils ne le cédaient en rien aux artistes allemands, puisque Henri II étant venu visiter le roi Robert, celui-ci crut pouvoir offrir à l'empereur des pièces d'orfévrerie d'or et d'argent, ce qu'il n'aurait certainement pas fait si elles avaient été inférieures sous le rapport de l'art à celles qui se fabriquaient en Allemagne [2]. Les Français, moins conservateurs que les Allemands, n'ont gardé que bien peu de chose de cette orfévrerie nationale. Nous croyons pouvoir reporter à cette époque la belle boîte du Musée du Louvre destinée à renfermer le livre des Évangiles; nous la reproduisons dans la planche XLII de notre Album. Le bas-relief d'or et l'agencement des pierres et des émaux sont l'œuvre d'un orfévre français du commencement du onzième siècle; les émaux, qui sont sertis à l'instar des pierres fines qu'ils accompagnent, sont évidemment de provenance byzantine [3]. Les grands seigneurs, les prélats et les riches monastères imitèrent à l'envi le roi Robert et l'empereur Henri. L'impulsion que ces souverains avaient donnée à l'orfévrerie fut loin de se ralentir après eux : les vases sacrés d'or et d'argent, les parements d'autel

(1) Helgaldi *Epitoma vitæ Roberti regis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 64, 65, 68, 69, 76.

(2) Glabri Rodulphi *Hist. sui temp. libri*, lib. III, cap. II, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 26.

(3) Voyez nos *Recherches sur la peinture en émail*; Paris, 1856, p. 38, 43 et 116, et plus loin, au titre de l'Émaillerie, chap. I, § I, art. III.

historiés, les magnifiques couvertures des livres saints, tous les instruments du culte, en un mot, se multiplièrent à l'infini en France et en Allemagne durant le cours du onzième siècle. Il serait beaucoup trop long de rapporter les noms de tous les princes et de tous les prélats qui enrichirent les églises de somptueuses pièces d'orfévrerie; nous citerons cependant quelques exemples, afin de rechercher quels étaient, à cette époque, les principaux centres de fabrication, et sur quels objets s'exerçait principalement le travail des orfévres, et encore afin de faire connaître les noms qui ont été conservés de quelques-uns de ces artistes.

Comme on l'a vu, Sens possédait d'habiles orfévres à la fin du neuvième siècle. Malgré les invasions, les guerres intestines et les malheurs de toute sorte qui accablèrent la France durant cent années, l'art de l'orfévrerie était encore cultivé dans cette ville à la fin du dixième siècle, et l'archevêque Sevin († 999) faisait exécuter pour l'autel principal de son église Saint-Étienne un bas-relief d'or et d'argent [1]. Rainard, nommé par Sevin abbé de la célèbre abbaye de Saint-Pierre le Vif, situé près des murs de la ville, fit également décorer d'un parement d'orfévrerie du même genre l'autel de l'église du monastère, et la dota d'une croix d'or gemmée, de vases sacrés, de livres saints et d'ornements d'un grand prix. Sous l'abbé Ingon, qui succéda à Rainard, le roi Robert et la reine Constance donnèrent à la même église une châsse d'or ornée de pierres précieuses pour y renfermer les reliques de saint

[1] Clarius, *Chronicon S. Petri Vivi Senon.*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. II, p. 736.

Savinien [1]. Cet ouvrage fut exécuté par Odoranne, moine de Saint-Pierre le Vif, qui était non-seulement sculpteur et orfévre, mais aussi littérateur et historien : il a composé une chronique qui est parvenue jusqu'à nous [2]. La châsse de saint Savinien se voyait encore dans l'église de Sens au dix-septième siècle : « Elle était, » dit un historien, fort curieusement élabourée, avec » plusieurs figures relevées en bosse tout autour; parmi » ces figures était celle du roi Robert [3]. »

Les évêques d'Auxerre s'étaient fait remarquer, même durant les calamités du dixième siècle, par leur amour pour l'art de l'orfévrerie. Geoffroy, qui en occupa le siége pontifical vers le milieu du onzième siècle, voulant perpétuer au profit de son église les traditions des divers arts, avait établi des prébendes pour des chanoines artistes, parmi lesquels figurait un habile orfévre, auri fabrum mirabilem [4].

Le goût pour l'orfévrerie n'était pas moins répandu dans la France du Nord et dans la France orientale que dans les provinces du centre.

En 1027, une dame noble de Normandie fit faire pour le monastère de Fontanelle une châsse d'or et d'argent destinée à renfermer le corps de saint Vulfran; cette châsse surpassait par la beauté du travail, dit le chroniqueur, tout ce qu'on avait fait jusqu'alors en Normandie [5]. Soixante ans plus tard, Othon, célèbre orfévre de la même province, exécutait le mausolée de

(1) Clarius, *Chron. S. Pet. Vivi*, ap. d'Achery, *Spic.*, t. II, p. 738 et 741.
(2) Odoranni *Chronicon*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. II, p. 638.
(3) Guyon, *Histoire de l'église d'Orléans*, t. I, p. 296.
(4) *Hist. episc. Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova bibl.*, t. I, p. 451.
(5) *Chronicon Fontanellense*, ap. d'Achery, *Spicil.*, t. III, p. 261.

Guillaume le Conquérant dans l'abbaye de Saint-Étienne à Caen, et l'enrichissait de bas-reliefs d'or et d'argent qui étaient rehaussés de pierreries [1].

Nous trouvons encore l'orfévrerie en grand honneur dans le monastère de Gembloux, près de Liége. L'abbé Albert, élu en 1012, après en avoir reconstruit l'église, la dota d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie d'or et d'argent, parmi lesquelles on doit remarquer un devant d'autel en argent décoré d'une ciselure élégante. L'un de ses successeurs, Tietmar, élu en 1077, décora de bas-reliefs d'argent l'ambon, où l'on récitait l'Évangile, et la châsse de saint Exupère [2].

A peu près à la même époque, Érembert, abbé du monastère de Vasor, dans le diocèse de Liége, qui était un habile orfévre, exécuta pour son église deux bas-reliefs d'argent, dont l'un couvrait tout le devant de l'autel, et l'autre la châsse de saint Éloquius placée au-dessus. Il eut pour élève Rodulfe, moine de Vasor, qui lui succéda [3].

Jean Ier, abbé du monastère de Saint-Bertin près Saint-Omer, en 1080, après avoir reconstruit son église, détruite par un incendie, fit exécuter, pour accompagner la croix, deux statues de bois qui furent recouvertes d'une feuille d'argent et décorées de pierres précieuses [4].

(1) Oder. Vitalis *Hist. eccles. lib.*, lib. VIII, ap. Duchesne, *Hist. Norm. script.;* Lut. Paris., 1619, p. 663.

(2) *Libellus de gestis abb. Gemblacensium*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VI, p. 519 et 534.

(3) *Chronicon Valciodorensis cœn.*, ap. d'Achery, *Spicil.*, t. VII, p. 549.

(4) *Cartularium Sithiense*, pars IIa, lib. I, § 33, publié par Guérard, *Doc. inéd. sur l'hist. de France, Coll. de Cart.*, t. III, p. 207. — Iperii abb. *Chron. Sith.*, ap. Martenne et Durand, *Thes. nov. anecd.*, t. III, col. 588.

Nous avons déjà signalé l'emploi de ce procédé en Italie à la fin du huitième siècle, à l'époque de la renaissance de l'art. Il existe dans le trésor de l'église d'Essen (Westphalie) un spécimen de ce genre de travail qui peut remonter à la fin du onzième siècle. C'est un groupe de la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Ce groupe, qui a soixante-quinze centimètres de hauteur sur vingt-cinq centimètres de largeur à la base, est fait de minces feuilles d'or assemblées sur une forme de bois de chêne. La Mère du Christ a sur la tête un voile qu'assujettit une couronne d'or à quatre fleurons, chargée de pierres fines et de perles, délicieux bijou, échantillon bien rare de la bijouterie du onzième siècle; elle offre à l'enfant Jésus une pomme d'or faite de filigranes et de pierreries. Les yeux de la Vierge et ceux de l'enfant sont exécutés en émail cloisonné translucide avec une grande délicatesse. Jésus tient un livre de la main gauche, et prend de la droite la pomme que lui offre sa mère; il a la tête ceinte d'un nimbe crucifère enrichi d'émaux cloisonnés. La Vierge porte une longue robe et un manteau agrafé sur la poitrine par une petite fibule en quatrefeuille. Ce groupe dans son ensemble a du style et de la majesté, mais il n'annonce pas encore un art bien avancé; les visages sont modelés d'une façon assez correcte, mais ils manquent d'expression. Nous allons bientôt voir, au douzième siècle, les orfévres allemands mépriser les procédés d'application de feuilles de métal sur une forme de bois, et produire des statuettes exécutées dans d'épaisses feuilles d'or et d'argent par le procédé du repoussé et achevées par la ciselure.

Jusqu'à présent, les centres de fabrication que nous avons indiqués ne sont que des monastères, et les orfévres des moines. C'est qu'au onzième siècle, les plus grandes et les plus saintes abbayes étaient précisément les plus ferventes et les plus renommées pour la culture de l'art. Cependant, le Dictionnaire de Jean de Garlande, composé dans la seconde moitié du onzième siècle, constate que, dès cette époque, il existait à Paris une corporation d'orfévres dont les ateliers étaient établis sur le grand pont. Ils fabriquaient des vases d'or et d'argent, des fermails, des colliers, des anneaux et d'autres bijoux, et les enrichissaient de pierres précieuses. L'orfévrerie était exécutée au marteau [1].

Revenons à l'Allemagne, où saint Bernward et Willigis avaient laissé un grand nombre d'imitateurs. Les populations allemandes affranchies de la peur des Hongrois, comme celles de France de la fureur des Normands, témoignaient leur reconnaissance à Dieu par une immense ferveur qui s'épanchait de toutes parts en œuvres imposantes. Saint Meinwerc, parent de l'empereur Henri, élu évêque de Paderborn en 1009, fut un grand amateur des productions de l'orfévrerie. Après avoir reconstruit la cathédrale de Paderborn qui avait été incendiée, il en rétablit le trésor et les ornements avec magnificence. Parmi les présents dus à sa libéralité, on remarquait un parement d'autel, trois calices d'or pur et une couronne de lumières d'un travail admirable. Le

(1) Aurifabrorum industria tundit super incudem ferream, cum malleolis subtilibus, laminas criseas et argenteas...... *Dictionnaire de Jean de Garlande,* publié par Héraut en appendice à *Paris sous Philippe le Bel, Doc. ined. sur l'hist. de France,* art. XXXVII et XXXVIII, p. 594.

saint prélat avait également élevé le monastère d'Abdinghoffen; un inventaire inscrit à la suite d'un ancien texte des Évangiles constatait les dons en orfévrerie qu'il avait faits à l'église de cette abbaye : on y voit figurer, entre autres pièces, un calice d'or du poids de huit marcs, et un calice d'argent du poids de trente-cinq marcs sur lequel un travail de fonte avait représenté le martyre de saint Étienne. Il avait encore doté le trésor de cette abbaye d'une croix d'or enrichie de pierres fines qui contenait du bois de la vraie croix [1]. Il dota non moins généreusement l'église Saint-Barthélemy, qu'il avait fait édifier par des artistes grecs. Pour l'exécution des travaux d'orfévrerie qu'il faisait faire, il avait attaché à sa maison deux orfévres fort habiles, Brunhard et son fils Erphon. L'auteur de la vie de saint Meinwerc rapporte un fait qui constate tout à la fois l'habileté de ces artistes et la générosité de l'empereur Henri. Après le chant des vêpres de la vigile de Noël, l'empereur envoya au saint évêque une boisson fortifiante, recommandant à son messager de lui rapporter la coupe d'or qui contenait la boisson après que le prélat l'aurait prise. Meinwerc reçut le présent avec de convenables remercîments; mais il garda la coupe, et ayant mandé ses deux orfévres, il leur donna l'ordre de transformer la coupe en un calice. Après avoir dit les matines en présence de l'empereur, l'évêque consacra le calice, qui avait été complétement achevé pendant la nuit, et ordonna qu'il servît sur-le-champ à la célébration du saint sacrifice. Le chapelain de l'empereur ayant rempli à cette messe l'office de sous-diacre, lut l'inscription du

(1) Martenne et Durand, *Voyage littér.*, IIe partie, p. 238 et suiv.

calice et la présenta à l'empereur pour qu'il en prît lecture. A cette vue, l'empereur accusant l'évêque de vol, lui dit que Dieu ne pourrait avoir pour agréable une offrande faite avec le bien ravi à autrui. « J'ai con» sacré au culte de Dieu, répondit Meinwerc, non le » produit d'un vol, mais celui de votre vanité; pour » augmenter vos chances de perdition, enlevez, si vous » l'osez, l'offrande de ma dévotion. » Henri II était bon prince et avait la patience d'un saint; touché des paroles de l'évêque, il présenta lui-même le calice à l'autel au moment de l'offrande [1].

Égilbert, évêque de Frisingue (1005 † 1041), qui avait été élevé à la cour de l'empereur Henri et qui était devenu chancelier sous le célèbre Willigis, devait comprendre le mouvement artistique qui se faisait sentir dans les pays chrétiens. Aussi ne resta-t-il pas en arrière de ses devanciers. Il fit élever dans son église un ciborium où resplendissaient l'or, l'argent et les pierres précieuses. Un parement d'or pur, habilement ciselé, décora le grand autel, tandis qu'entre les dernières colonnes s'élevait une châsse enrichie d'or et de pierres précieuses. Deux autels portatifs, des calices, des livres saints, des candélabres, des couronnes de lumières où brillaient l'or, l'argent et les pierreries, figurent parmi les dons qu'il fit à son église. L'autel dédié à la sainte Croix et celui de saint Étienne reçurent aussi de l'auguste prélat des parements et des châsses en orfévrerie [2].

[1] *Acta SS.*, t. I junii, p. 543. — *Vita Meinwerci, episc. Paderb.*, ap. LEIBNITZ, *Script. rer. Brunsv.*, p. 513 et seq.

[2] CONRADUS SACRISTA *in magno libro traditionum*, ap. MEIKELBERCK, t. I, p. 233.

Les Bénédictins de Vendôme possédaient, avant la révolution de 1792, un petit monument qui provenait du trésor de Frisingue, et qui servait de châsse à la relique contestée de la sainte Larme de Vendôme. Ce petit monument d'or portait le nom de l'évêque Nitker (1041 † 1057), successeur d'Égilbert. Mabillon en a donné un dessin dans ses Annales bénédictines [1]. Il n'existe plus, et le R. P. Arthur Martin, à l'appui d'une notice sur les antiquités de Frisingue, a reproduit la gravure de Mabillon [2], qui seule pouvait permettre de l'apprécier sous le rapport de l'art. Cette pièce d'orfévrerie n'était certainement pas dans l'origine un reliquaire, mais bien un autel portatif à peu près semblable, pour la forme et pour la dimension, à l'autel portatif de Bamberg, que nous avons reproduit dans la planche CVIII de notre Album. Autant qu'on peut en juger par le dessin de Mabillon, les figures en relief qui décoraient le pourtour et le dessus étaient d'un dessin correct et annonçaient une école déjà entrée dans une bonne voie.

A peu près à la même époque, Wolffgerus, abbé du monastère de Schwartzach, faisait faire une châsse d'or et d'argent enrichie de pierres précieuses pour y renfermer le chef de sainte Félicité [3].

Azelinus († 1044) et Éthylo, nommé aussi Hézilon († 1079), successeurs de saint Bernward à l'évêché d'Hildesheim, perpétuèrent les traditions de ce saint prélat en faisant exécuter pour leur église des pièces

(1) *Annales ord. S. Bened.;* Lut. Paris., 1706, t. IV, p. 531.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 78.

(3) *Chron. Schwarzacense*, ap. Ludewic, *Script. rer. episc. Bambergensis*, t. II, p. 16.

d'orfévrerie d'un grand prix. Parmi ces pièces, on doit remarquer des couronnes de lumières qui devinrent fort en vogue à cette époque, et qui étaient pour les fidèles une figure de la Jérusalem céleste[1]. Les deux couronnes que firent faire Azelinus et Hézilon existent encore dans l'église cathédrale d'Hildesheim. La plus ancienne n'est pas d'une très-grande dimension, et paraît avoir servi de modèle à l'autre, qui a plus de dix-huit mètres de circonférence. Suspendue au milieu de la nef, la couronne de lumières d'Hézilon en occupe presque toute la largeur. Ce magnifique polycandélon se compose de douze bandes de métal contournées en forme de segments de cercle qui viennent se joindre l'une à l'autre. Aux douze points de rencontre des arcs de cercle se trouve placée une tourelle ouverte. Les douze tourelles renfermaient chacune autrefois quatre statuettes d'argent représentant les grands personnages de l'Ancien Testament et les personnifications des Vertus : les noms qui se lisent encore sur les arceaux des tourelles en offrent la preuve. Les petits donjons qui couronnent chaque tourelle recevaient sans doute une lampe. De plus, au milieu de chacun des arcs compris entre deux tourelles s'élève une niche. Les douze niches portent les noms des apôtres, ce qui indique qu'elles en contenaient les statuettes. Ainsi, les statuettes d'argent étaient au nombre de soixante. D'une tourelle à l'autre sont espacés six flambeaux ; c'étaient en tout soixante-douze cierges dont la lumière s'ajoutait à celle des lampes. Les membres essentiels de cet immense lustre sont de cuivre, le

(1) Corona ymaginem cœlestis Jerusalem præsentante. *Chronicon Hildesheimense,* §§ 16 et 17, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.,* t. IV, p. 853.

réseau du pourtour, découpé à jour, était d'argent. Il est soutenu par des tringles de fer qui se réunissent à une grosse pomme dorée où aboutit la chaîne descendant de la voûte. La couronne de lumières de l'église Saint-Remy de Reims, dont M. Viollet-le-Duc a donné la gravure dans le *Dictionnaire du mobilier* [1], reproduit la forme générale de la grande couronne de lumières d'Hildesheim et peut en donner une idée.

En terminant ce que nous avons à dire de l'orfévrerie allemande au onzième siècle, nous ne devons pas négliger de citer le monastère de Tegernsée, dont les religieux se signalèrent dans la peinture des manuscrits, la ciselure et l'orfévrerie. Werner, l'un des moines de ce monastère, qui vivait à la fin du onzième siècle, était aussi habile à écrire les livres qu'à les enrichir de belles miniatures, et à les décorer de couvertures d'or rehaussées d'émaux et de pierreries [2].

L'orfévrerie était également cultivée avec succès en Angleterre ; mais là, comme en France et en Allemagne, les métaux précieux affluaient principalement dans la maison de Dieu, et les monastères entretenaient les artistes et conservaient les traditions de l'art.

Dès la fin du dixième siècle, le monastère d'Ély se fit remarquer par les beaux travaux d'orfévrerie qui y étaient exécutés. Brithnodus, premier abbé, exécuta lui-même quatre statues de vierges qu'il plaça près de l'autel ; encore peu expérimenté sans doute dans l'art de travailler les métaux, il sculpta d'abord les statues dans

(1) *Dictionnaire du mobilier français ;* Paris, 1858, p. 145.

(2) Pez, *Thes. anecd. eccles.*, t. III, p. 515, cité par M. de Montalembert, *Ann. arch.*, t. VI, p. 132.

le bois et les recouvrit ensuite d'une feuille d'argent, en les enrichissant de pierres fines. Plus tard, Léon, son collaborateur, exécuta par ses ordres un crucifix d'argent. La figure du Christ, creuse à l'intérieur, renfermait des reliques (1). Elsinus, qui fut abbé de ce monastère au commencement du onzième siècle, l'enrichit d'œuvres d'art et de pièces d'orfévrerie très-remarquables. Il transféra les reliques de saint Wendréda dans une châsse d'or ornée de pierreries, et fit en or et en argent une figure de la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus (2). Le couvent d'Ély était si riche en objets d'orfévrerie, à l'époque de la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie, qu'il put, en faisant fondre des pièces de son trésor, offrir au conquérant une somme de mille marcs d'argent pour se racheter d'une spoliation complète (3).

Mannius, abbé d'Evesham, cultivait avec succès la calligraphie, la peinture et l'orfévrerie (4).

A la fin du onzième siècle, on exécuta de magnifiques pièces d'orfévrerie pour l'église de Cantorbéry. Le moine Goslin, chroniqueur contemporain, en fait en peu de mots un magnifique éloge. Blitherus était alors directeur des travaux de l'église, et l'on peut supposer qu'il ne fut pas étranger à ces travaux d'art (5).

Nous terminerons en citant Richard, abbé de Saint-Alban en 1097. Mathieu Pàris, moine de cette abbaye,

(1) *Acta Sanct.*, t. IV jun., p. 527 et 528.
(2) *Idem*, p. 529.
(3) *Idem*, p. 531.
(4) *Monast. Anglicanum*, t. I, p. 151.
(5) *Acta Sanct.*, t. VI maii, p. 414, cités par M. l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie*, au mot Blitherus.

qui écrivait dans la première moitié du treizième siècle, nous apprend que cet abbé la dota d'œuvres remarquables d'orfévrerie, parmi lesquelles il cite une châsse couverte d'images d'or. Comme on le voit, l'orfévrerie artistique était en pleine vigueur au onzième siècle en Angleterre.

II.

XIe siècle en Italie et en Espagne.

L'Italie, qui s'était illustrée par la renaissance de l'art au neuvième siècle, resta bien en arrière du mouvement artistique qui surgit au commencement du onzième en France et en Allemagne. L'orfévrerie y était encore cultivée, mais les chroniqueurs qui mentionnent les travaux de cette époque ne constatent que bien rarement l'exécution d'œuvres d'art [1]. Lorsque l'empereur Henri II vint à Rome en 1014 pour se faire sacrer, le pape Benoît VIII ne lui offrit aucun objet d'art, mais seulement un globe d'or chargé de pierres fines et surmonté d'une croix [2]. Il nous faut arriver jusqu'à l'abbé Didier, pour voir refleurir en Italie l'orfévrerie artistique. Didier, élu abbé du célèbre monastère du Mont-Cassin en 1058, à son retour de Constantinople, trouva l'église de saint Benoît dans un grand dénûment de mobilier religieux. Il acheta d'abord les objets qui composaient la chapelle du pape Victor II, mort l'année précédente,

(1) On peut consulter notamment : *De casibus infaustis mon. Farsensis*, ap. Muratori, *Antiq. Ital. med. ævi*, t. VI, p. 285 ; — *Catal. omnium quæ Theobaldus abb. fecerat*, ap. Muratori, *Antiq. Ital. med. ævi*, t. IV, p. 769 ; — *Chron. mon. Casinensis*, lib. II, cap. li, lii, cii.

(2) Glabri Rodulphi *Hist. libri quinque*, lib. I, cap. v, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 10.

et fit faire, par les ouvriers orfévres qu'il avait sous la main, un parement d'autel d'or gemmé et quelques instruments du culte. A l'exception d'une tablette d'ivoire merveilleusement sculptée, dont il couvrit un antiphonaire en l'encadrant d'argent, on ne trouve la trace d'aucune œuvre d'art dans le détail que le chroniqueur a donné de tous ces objets [1], et l'on peut croire que la tablette d'ivoire appartenait à un âge antérieur. Mais Didier avait puisé à Constantinople le goût des arts et de la belle orfévrerie, et ne put se contenter longtemps d'objets exécutés en Italie à une époque de décadence; ils lui semblaient bien laids à côté des belles productions de l'industrie byzantine qu'il avait admirées durant son séjour à Constantinople. Aussi, après qu'il eut fait reconstruire, en 1066, l'église dédiée sous l'invocation de saint Benoît, il appela, comme nous l'avons dit, de Constantinople des artistes habiles dans tous les arts industriels, et il établit dans son monastère des écoles où il fit instruire des jeunes gens sous la direction de ces Grecs [2]. Mais ces élèves n'avaient pu naturellement égaler leurs maîtres dans l'espace d'une année, et l'abbé Didier, impatient de doter son église d'un mobilier en rapport avec son goût pour les belles choses, envoya à Constantinople un des moines de son abbaye, avec une lettre pour l'empereur Romain IV (1068 † 1071), afin d'obtenir de ce prince l'autorisation d'exporter ce qui lui était nécessaire. L'envoyé de Didier, parfaitement accueilli par l'empereur, ayant rapporté de Constantinople tous les objets d'orfévrerie, d'émaillerie et de bronze que son abbé avait

(1) Leo Ostiensis, *Chron. S. mon. Cas.*, lib. III, cap. xx, p. 338.
(2) *Idem*, cap. xxix, p. 351.

demandés, les élèves de l'école du Mont-Cassin se trouvèrent assez habiles pour faire, sur les modèles byzantins, les objets qui pouvaient manquer encore. Nous croyons donc utile de donner à nos lecteurs le détail du mobilier religieux dont fut enrichie l'église de saint Benoît, parce qu'on y verra d'abord en quoi consistait à cette époque l'ornementation mobilière d'une riche église, et ensuite la part que les élèves italiens prirent aux travaux d'orfévrerie. La pièce la plus importante, fabriquée à Constantinople, était un parement d'autel d'or enrichi de pierres fines et de tableaux d'émail, où l'on avait reproduit quelques-unes des scènes de l'Évangile et presque tous les miracles de saint Benoît. La Pala d'oro de Saint-Marc de Venise [1], faite environ soixante-dix ans auparavant, peut donner une idée de ce que devait être ce splendide parement d'autel. La clôture du chœur, cancelli, provenait aussi de Constantinople. Elle se composait de six colonnes d'argent portant une trabes de bronze, que soutenaient encore des bras et des mains de même métal. A cette trabes étaient fixés cinquante candélabres; trente-six lampes d'airain y étaient suspendues. Deux des colonnes d'argent touchaient aux piliers de pierre de l'édifice, et l'entrée étant ménagée entre les deux colonnes du centre, les quatre entre-colonnements qui restaient étaient remplis par des grillages de bronze. Pour donner plus d'importance à la trabes de bronze, elle avait été unie à une trabes de bois sculpté et rehaussé d'or et de couleurs. Cinq figures peintes par d'habiles artistes grecs,

[1] Nous en donnons la description au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § I, et nous en reproduisons le dessin au trait dans notre planche CIV.

et encadrées dans des bordures d'argent de forme ronde, étaient suspendues entre les colonnes. Au-dessus de la trabes, on avait disposé treize images sculptées en relief sur de fortes plaques d'argent de forme carrée, qui avaient reçu une brillante dorure. Bien que le chroniqueur ne le dise pas, il est certain que ces treize images devaient reproduire la figure du Christ et celle des douze apôtres. Constantinople en avait fourni dix, les trois dernières furent faites par les artistes de l'école de Didier. Deux médaillons circulaires d'argent doré, merveilleusement sculptés sur les deux faces, étaient suspendus au ciborium qui s'élevait au-dessus de l'autel. L'un de ces médaillons avait été envoyé de Constantinople par un grand seigneur grec; l'autre avait été exécuté au Mont-Cassin d'après le premier. Didier avait encore fait apporter de cette ville deux grands chandeliers à bougies (ceraptata) en bronze fondu et six petits.

Après avoir ainsi détaillé les objets qui avaient été achetés à Constantinople, l'auteur de la chronique du Mont-Cassin énumère les travaux d'art que l'abbé Didier fit faire ensuite pour compléter la décoration de l'église de saint Benoît. Ainsi, dans la grande abside au-devant de l'autel, il éleva quatre colonnes d'argent en partie dorées, qui supportaient une trabes revêtue d'argent sculpté et doré. Il fit faire deux grandes croix d'argent, dont les images ciselées avec art présentaient un assez fort relief, et il les plaça à droite et à gauche, entre les colonnes, sur des socles de marbre. La face principale de l'autel était, comme nous l'avons dit, ornée du grand bas-relief d'or enrichi de peintures en émail qui avait été fait à Constantinople; les trois autres côtés ne pou-

vaient pas rester sans ornementation : Didier les fit revêtir de bas-reliefs d'argent doré. Il recouvrit d'argent sculpté et doré les quatre trabes qui portaient la voûte du ciborium. Les artistes orfévres du Mont-Cassin firent aussi des lampadaires d'une grande importance : six candélabres de trois coudées de hauteur (1) exécutés avec des feuilles d'argent enrichies de sculptures au repoussé ; une grande colonne d'argent doré, en manière de candélabre, pour porter le cierge pascal, et une couronne de lumières d'argent. Cette dernière pièce était un ouvrage important : elle pesait plus de cent livres et était ornée de douze tours faisant saillie sur la circonférence, qui mesurait vingt coudées (près de neuf mètres) ; trente-six lampes y étaient attachées. Ce beau phare, suspendu à une chaîne de fer enrichie de boules dorées, était placé en dehors du chœur devant la grande croix (2). Ainsi les élèves formés par les Grecs dans les écoles fondées par Didier avaient pu en quelques années produire des œuvres d'orfévrerie très-remarquables.

Didier, qui mourut sur le trône pontifical en 1087, légua toute sa chapelle à son monastère du Mont-Cassin. L'énumération que donne Léon d'Ostie des pièces qui la composaient constate que cet éminent pontife était grand amateur d'objets précieux, surtout en orfévrerie. On y voit figurer notamment douze calices et deux encensoirs d'or, plusieurs évangéliaires enrichis de couvertures d'or et d'argent, une grande châsse d'argent enrichie de pierres fines et d'émaux, deux grandes croix d'or chargées de pierres fines, deux calices d'agate onyx,

(1) La coudée romaine est de $0^{m},442$.
(2) LEO OST., *Chron. mon. Cas.,* lib. III, cap. XXXIII, p. 361.

plusieurs candélabres de cristal de roche et d'agate montés en argent, et quelques pièces de provenance byzantine [1].

On ne peut douter que Didier n'ait donné une grande impulsion à l'art de l'orfévrerie en Italie, et que des écoles qu'il avait fondées ne soient sortis les orfévres-émailleurs qui avaient acquis une grande réputation dès la fin du onzième siècle, ainsi que le constate le moine Théophile dans sa *Diversarum artium schedula* [2].

L'Espagne se glorifie aussi d'avoir possédé d'habiles orfévres au onzième siècle. Cicognara cite Aparisio et Rodolfo, qui firent la châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire [3].

§ II.

DOUZIÈME SIÈCLE.

I.

En Allemagne.

L'impulsion donnée à l'orfévrerie au onzième siècle fut loin de se ralentir au douzième. Les vases sacrés d'or et d'argent, les châsses devenues de plus en plus nécessaires, à cause de la grande quantité de reliques qu'apportaient les croisés, les parements d'autel, les magnifiques couvertures des livres saints, tous les instruments du culte, en un mot, se multiplièrent alors à l'infini.

(1) LEO OST., *Chron. mon. Cas.*, lib. III, cap. LXXIV, p. 420.
(2) *In Præf.*, édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.
(3) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 202.

La *Diversarum artium schedula* du moine Théophile, qui vivait, suivant toute apparence, à la fin du onzième siècle et dans les premières années du douzième, fait parfaitement connaître l'état avancé de l'art de l'orfévrerie à cette époque. Soixante-dix-neuf chapitres de son traité sur les arts industriels de son temps sont consacrés à l'orfévrerie. A ne consulter que la liste des instruments dont Théophile prescrit à l'orfévre de munir son atelier, on voit qu'il devait savoir graver les métaux avec des burins, des échoppes et des pointes [1]; exécuter au repoussé [2] des bas-reliefs et des figures, et les terminer par la ciselure; qu'il ne devait avoir recours qu'à lui-même pour composer le nigellum dont il remplissait les intailles de ses fines gravures sur métal [3], et pour fabriquer ces charmants émaux cloisonnés à dessins d'or, qui devaient alterner avec les pierres fines et les perles dans la décoration des vases sacrés [4]; qu'il devait savoir graver les fers qui servaient à estamper l'or, l'argent et le cuivre, et être assez habile dessinateur pour y produire non-seulement des ornements, mais des fleurs, des oiseaux, des figures humaines et des su-

(1) De ferris fossoriis, chapitre XI de l'édition publiée par M. DE L'ESCALOPIER; de ferris rasoriis, chapitre XII, les grattoirs ou ébarboirs pour enlever le morfil que le burin, en coupant le métal, laisse aux deux côtés de la taille.

(2) De ferris ad ductile, chapitre XIII de la même édition. M. DE L'ESCALOPIER a cru voir là des fers à graver, et M. l'abbé BOURASSÉ (*Dictionnaire d'archéologie sacrée*, p. 867) a traduit de même; mais l'adjectif ductilis désigne la malléabilité des métaux, et le chapitre LXXIII, intitulé De opere ductili, ne peut laisser aucun doute sur ce qu'étaient les fers ad ductile, puisque Théophile y enseigne la manière de rendre des figures et des bas-reliefs par le moyen du repoussé.

(3) Chapitres XXVII et XXVIII.

(4) Chapitres LII à LIV.

jets [1]; qu'habile modeleur en cire, il fallait qu'il sût jeter en fonte les figures de ronde bosse destinées à la décoration de ses pièces [2], et les anses, sous forme de dragons, d'oiseaux et de feuillages, qui devaient s'adapter à ses vases [3]; enfin qu'il devait exécuter les ouvrages de découpure [4], qui, dans les couronnes de lumières, dans les crêtes des châsses, dans les encensoirs et dans une foule d'autres pièces, étaient d'un si bon effet. Après avoir énuméré les outils et les ustensiles nécessaires à l'orfévre, Théophile aborde la technique de l'art, et, prenant pour exemple les instruments les plus précieux de l'orfévrerie religieuse, il enseigne à fabriquer par différents procédés le calice, la burette et l'encensoir [5]. Ainsi tous les procédés dont l'orfévrerie fait usage aujourd'hui étaient mis en pratique par les orfévres dès la fin du onzième siècle.

Il serait trop long de rapporter les noms de tous les princes, de tous les prélats qui, dès le commencement du douzième siècle, enrichirent les églises de somptueuses pièces d'orfévrerie; nous ne sommes plus réduits, d'ailleurs, à partir de cette époque, à tirer nos citations des historiens et des chroniqueurs, ou à produire des inventaires de trésors anéantis dont il nous faille établir la restitution à force de conjectures et de confrontations laborieuses; nous avons eu au contraire sous les yeux, et nous pouvons signaler à nos lecteurs, bon nombre de monuments qui démontrent que l'art de l'orfévrerie,

(1) *De opere quod sigillis imprimitur*, cap. LXXIV.
(2) Chapitre LX.
(3) Chapitre XXIX.
(4) *De opere interrasili*, cap. LXXI.
(5) Chap. XXV, XXVI, XLI à LV, LVII, LIX à LXI.

constamment en progrès durant le cours du douzième siècle, était arrivé à la perfection à la fin de cette période.

L'Allemagne a été à la tête du mouvement artistique à cette époque, et elle s'est principalement distinguée dans l'art de l'orfévrerie. Le moine Théophile a constaté la prééminence de la Germanie dans l'art de travailler les métaux précieux, par ces paroles qui terminent le curieux prologue de sa *Diversarum artium schedula :* « Quam si diligentius perscruteris, illic invenies..... quic- » quid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapi- » dumque subtilitate solers laudat Germania [1]. » L'Allemagne, au surplus, a conservé un très-grand nombre de pièces d'orfévrerie du douzième siècle; comme il nous serait impossible de les signaler toutes, nous allons en indiquer quelques-unes des principales, afin de faire apprécier le caractère de cette magnifique orfévrerie.

Les monuments d'or enrichis de pierres précieuses furent exécutés en grand nombre, et les chroniques fournissent la preuve des donations considérables que les empereurs, les princes et les prélats firent aux églises, mais la valeur de ces monuments en a amené la destruction, et il en reste fort peu; nous citerons cependant une cassette d'or garnie de pierreries, appartenant au trésor du Dôme d'Aix-la-Chapelle : elle renferme une partie du bras de saint Siméon ; des médaillons d'émail translucide sur ciselure en relief y ont été ajoutés au quatorzième siècle, ce qui altère le caractère ancien de ce monument;

(1) « Si tu l'approfondis attentivement, tu trouveras là.... les ouvrages délicats d'or, d'argent, de cuivre, de fer, de bois et de pierre que préconise l'industrieuse Germanie. » Édition de M. le comte DE L'ESCALOPIER, p. 9.

Un magnifique bijou tout d'or conservé dans la Riche-Chapelle du palais du roi de Bavière : on lui donne le nom d'autel portatif, mais nous le regardons plutôt comme un reliquaire destiné à renfermer du bois de la vraie croix. C'est une espèce de boîte plate présentant une table renfoncée, au fond de laquelle est tracée une croix; au-dessus et au-dessous des branches de la croix, une fine gravure, intaillée sur le fond d'or, reproduit les figures des évangélistes dont le dessin n'est pas sans mérite; une large bordure en surélévation contourne la table renfoncée : elle est chargée de pierres fines cabochons d'un très-gros volume; un chapelet de perles fines borde le listel, qui encadre le champ dans lequel est creusée l'image de la croix. Ce reliquaire a quarante-trois centimètres de longueur sur trente-cinq centimètres de largeur;

Une épée entièrement d'or, sauf la lame, qui est longue et large comme celle des épées des chevaliers au douzième siècle : elle est conservée dans le trésor de la cathédrale d'Essen (Westphalie). Le pommeau, en forme de demi-sphère aplatie, est couvert de pierres fines; la garde, qui est droite, est chargée de pierres alternant avec de petits émaux cloisonnés byzantins, qui reproduisent de très-fins dessins d'ornement; le fourreau, œuvre de sculpture au repoussé très-remarquable, est composé de feuilles d'or qui offrent sur toute leur surface des figures de lions, d'oiseaux et d'animaux fantastiques d'un grand style, enlacés dans des enroulements du meilleur goût;

Un pied de croix d'or appartenant à l'église Saint-Michel de Lunebourg (Hanovre), dont l'exécution doit

remonter à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième : il est carré et porté par quatre serres d'aigle sur lesquelles sont assis, tournés vers la croix, les quatre évangélistes, représentés écrivant sur leurs genoux; au centre du pied, des anges soutiennent le nœud qui portait la croix; entre les anges, une petite figure, celle d'Adam, ressuscite et sort du tombeau (1);

Une belle bague épiscopale que conserve le trésor de la cathédrale de Mayence : un gros rubis de forme ovale, qui occupe le centre, est entouré de petits rubis liés l'un à l'autre par de légers filigranes.

Les monuments d'argent et de cuivre doré sont très-nombreux, et c'est surtout dans l'exécution des reliquaires et des châsses que se sont signalés les artistes orfévres. L'église cathédrale de Maëstricht, dédiée sous le vocable de saint Servais, possédait un grand nombre de reliquaires du commencement du douzième siècle; ils ont été vendus, et plusieurs existaient dans la riche collection du prince Soltykoff. Nous signalerons d'abord quatre reliquaires, qui servaient de décoration à l'autel de Saint-Servais (2). Ils renfermaient les reliques de saint Candide, de saint Valentin, de saint Monulfe et de saint Gundulfe. La partie visible de ces reliquaires, qui étaient encastrés dans l'autel, reproduit la forme d'un carré surmonté d'un pignon aigu, décoré de crêtes découpées à jour. C'est la reproduction de l'un des petits

(1) Ce pied de croix est reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 89.

(2) N°s 31 bis, 32, 33 et 34 du *Catalogue de la collection Soltykoff*; Paris, 1861. Ils sont passés dans celle de M. Sellière, à qui ils ont été adjugés à la vente de la collection Soltykoff moyennant 6250 francs.

côtés d'un sarcophage rectangulaire à couvercle prismatique. L'imagination féconde des orfévres de cette époque leur faisait déployer une variété étonnante dans leurs œuvres; aussi ces reliquaires, semblables par la forme, comme l'exigeait leur position sur l'autel, diffèrent quant à l'ornementation. Dans celui de saint Candide, la figure assise s'élève jusque dans le pignon; elle est entourée d'une riche bordure d'émail, et l'archivolte sous laquelle elle est placée est décorée d'un ornement qui se détache en or sur un fond de vernis brun, sorte de peinture sur métal, particulière à l'orfévrerie allemande de la fin du onzième siècle et du douzième. Dans celui de saint Gundulfe, la demi-figure du saint évêque occupe le pignon, et la partie quadrangulaire est remplie par le bel émail en cinq parties que nous avons reproduit dans la planche CVII de notre Album. Deux anges gravés avec finesse sur le fond doré complètent la décoration de cette partie. Dans les deux autres, la figure des saints évêques sortant de leur tombeau occupe le bas de la partie carrée, et, dans le haut, des anges sont prêts à les recevoir pour les conduire dans la demeure des bienheureux; dans le pignon, c'est la main de Dieu qui tient une couronne. Si dans les deux derniers reliquaires l'idée est la même, les poses et les ornements diffèrent essentiellement. Ces reliquaires ont dû être exécutés dans les premières années du douzième siècle; nous en parlerons de nouveau en traitant de l'émaillerie.

Nous indiquons encore comme appartenant à la première moitié du douzième siècle un reliquaire en forme de triptyque, qui était conservé dans la collection du

prince Soltykoff [1]. La reproduction que nous donnons de cette belle pièce dans la planche CXLV de notre Album nous dispense de toute description. On remarquera que les grandes figures des deux anges armés de lances et celle du Christ ont beaucoup conservé de la roideur qui se fait remarquer dans les œuvres sculptées du onzième siècle; mais les anges qui sonnent de la trompe et le petit chérubin qui soutient la relique sont d'un modelé excellent. Les bas-reliefs exécutés à l'estampe qui garnissent les volets témoignent encore de plus de correction, ce qui a fait supposer que ces pièces estampées appartenaient au treizième siècle, et avaient remplacé des peintures médiocres qui décoraient originairement les volets. Les pièces estampées étaient plus faciles à exécuter que les figures de ronde bosse ou de haut-relief, et nous avons vu dans plusieurs ouvrages du douzième siècle des pièces si bien traitées par le procédé de l'estampe, qu'à notre avis les légers reliefs qui garnissent les volets sont de la même époque que l'ensemble du reliquaire; seulement l'artiste qui avait gravé l'estampe sur laquelle ont été formés les reliefs était plus habile dessinateur que celui qui a fait les grandes figures de la partie centrale.

La châsse de saint Maur, que possède l'église Sainte-Marie dans la Schnurgasse, à Cologne, est encore une œuvre remarquable d'orfévrerie et d'émaillerie. Les statuettes d'argent qui remplissaient les deux pignons et les douze arcades plein-cintre de ses deux grands

(1) N° 24 du Catalogue de vente de 1861. Il a été adjugé à cette vente moyennant 7100 francs, et appartient aujourd'hui au Musée Kensington de Londres.

côtés, ont disparu; mais les dix bas-reliefs d'argent exécutés au repoussé, qui décorent les deux versants de sa toiture, ont été respectés; les scènes où la vie et le martyre du saint ont été reproduits sont composées avec sagesse; le dessin, il est vrai, accuse encore un peu de roideur, mais il y a de l'expression dans les figures; cet ouvrage, qui n'est pas sans mérite, doit avoir été exécuté vers le milieu du douzième siècle.

De la même époque, on trouve encore en Allemagne un certain nombre de reliquaires d'émail champlevé, ayant la forme d'un petit temple dans le style byzantin. Nous devons citer entre autres celui qui est conservé dans le musée de Brunswick. Les orfévres habiles qui produisirent ces petits monuments savaient marier l'ivoire à l'émail, en les décorant de charmantes statuettes d'ivoire qui se détachaient agréablement par leur blancheur sur les fonds d'émail aux couleurs brillantes. L'un des plus parfaits spécimens de ces monuments est le reliquaire qui appartenait au prince Soltykoff [1]. Nous le reproduisons dans notre planche XLIII, qui donnera mieux que toute description à nos lecteurs une grande idée de ce genre d'orfévrerie. Le mérite de cette admirable œuvre de sculpture et d'émaillerie a été parfaitement apprécié lors de la vente qui a été faite, en 1861, de la collection Soltykoff. Les enchères en ont porté le prix à cinquante et un mille francs. Elle est aujourd'hui conservée dans le Musée Kensington de Londres.

Le règne de Frédéric Barberousse (1152 † 1190) fut une époque brillante pour l'orfévrerie. L'ouverture qu'il fit faire du tombeau de Charlemagne pour en distri-

(1) N° 132 du Catalogue rédigé pour la vente; Paris, 1861.

buer les ossements dans différents reliquaires, devint une occasion d'exécuter de très-belles pièces. Nous signalerons le charmant coffret enrichi d'émaux sur or, que conserve le Louvre; il renfermait un bras du grand empereur [1]. La pièce la plus importante est la grande couronne de lumières suspendue sous la coupole de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Elle a la forme de celle de l'église d'Hildesheim, dont nous avons donné la description plus haut, mais elle est moins grande. Au lieu de douze arcs de cercle dont se compose la couronne d'Hildesheim, elle n'en a que huit qui se réunissent sur un cercle intérieur. Les arcs du cercle sont formés de deux plates-bandes de métal entre lesquelles courait un réseau d'argent découpé à jour, qui a été enlevé. Une inscription en vers latins se déploie sur un listel bordant en haut et en bas ce réseau d'argent; elle constate que le monument est un don de Frédéric et de sa femme Béatrice de Bourgogne, et réclame pour les donateurs une place dans le séjour céleste. Aux huit points où les arcs de cercle se touchent, s'élèvent de petites tourelles de forme ronde, et au sommet des arcs, de plus grandes tourelles alternativement carrées et en quatrefeuilles. Toutes ces tourelles reposent sur des médaillons qui en épousent la forme. On y a reproduit des figures ou des sujets finement gravés en intailles sur le métal, et dont le dessin est fort correct. Le champ qui existe autour des figures dans les médaillons carrés ou en quatrefeuilles est en outre percé à jour, offrant ainsi un travail varié de découpure. Les tours, dans leur hauteur, ont des ouvertures qui formaient des niches pour des statuettes

[1] M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre,* n°s 3 à 21, p. 43.

d'argent aujourd'hui détruites. Au-dessus des arcs de cercle s'élève une crête d'une ornementation un peu lourde, mais qui ne manque pas d'effet ; elle est décorée de verroteries et surmontée de bobèches distribuées trois par trois d'une tourelle à l'autre, ce qui fait six cierges sur chacun des arcs de cercle, et conséquemment quarante-huit en tout. En outre de ce luminaire, les seize tourelles recevaient des lampes dont la lumière étincelait à travers les découpures ménagées dans leur contour. Une forte chaîne de fer qui soutient tout l'appareil est entremêlée de globes et de polyèdres de cuivre, à partir du point où elle commence à se ramifier, pour aller saisir par huit subdivisions les angles rentrants de la couronne. Ces huit chaînons se rattachent à un grand médaillon en quatrefeuilles, au centre duquel on voit la figure en buste de saint Michel archange exécutée sur fond d'or avec ce vernis brun que nous avons déjà signalé. Dans les parties lisses, on trouve aussi des rinceaux et des ornements délicieux ménagés en or sur ce vernis brun. Le R. P. Cahier a publié, en neuf planches, dans les *Mélanges d'archéologie* [1], l'ensemble et les détails de ce beau lampadaire ; nous engageons nos lecteurs à consulter ces excellentes reproductions et la savante dissertation qui les accompagne.

Ce fut surtout dans l'exécution des châsses que se signalèrent les orfévres de la fin du douzième siècle. Ces monuments, par leur dimension et leur caractère, permettaient à ces artistes de déployer la fécondité de leur imagination dans les dispositions architectoniques de l'œuvre, de montrer leur savoir comme sculpteurs dans

[1] T. III, p. 1 et pl. III à XI, et t. I, pl. XXXVIII et XXXIX.

les statuettes et les bas-reliefs, et de faire valoir la délicatesse achevée de leur travail. Ils habitaient les grandes villes impériales des provinces rhénanes. Il est probable que Cologne a été le centre d'une savante école d'orfévrerie. L'abbé Bock croit pouvoir établir qu'un des maîtres les plus habiles de la fin du douzième siècle était un moine bénédictin de l'abbaye de Saint-Pantaléon à Cologne [1]. Ce qui est certain, c'est que plus de trente châsses analogues par leur richesse et par leur dimension existent encore dans le seul diocèse de Cologne. La ville de Cologne en possède cinq pour sa part, et la petite ville de Siegburg sept. Il serait inutile de faire la description de tous ces monuments; nous voulons cependant en signaler quelques-uns des plus remarquables.

La châsse de saint Servais a été heureusement conservée intacte dans la cathédrale de Maëstricht, dont elle est le plus bel ornement. Par ses dimensions d'un mètre soixante-seize centimètres de longueur sur quarante-cinq centimètres de largeur et soixante-treize centimètres de hauteur, on peut la regarder comme un véritable sarcophage destiné à renfermer le corps entier du saint évêque. Elle a, comme la châsse de Charlemagne, la forme d'un coffre rectangulaire s'appuyant sur un soubassement richement décoré et surmonté d'une couverture à double versant. Les deux extrémités présentent un pignon élégant. Là, sous une arcade plein-cintre, on a placé d'un côté la statuette du Christ, et de l'autre celle de saint Servais. Les grandes faces du coffre sont divisées en six arcades plein-cintre soutenues par des pilastres; les douze arcades renferment chacune

[1] Fr. Bock, *Das heilige Koln;* Leipzig, 1858, s. 37.

la figure d'un apôtre. Toutes ces figures, comme celles du Christ et de saint Servais, presque de ronde bosse, sont d'argent doré. Des bas-reliefs également d'argent exécutés au repoussé garnissent les versants de la toiture, qui est ornée d'une crête d'argent offrant des découpures d'un style à la fois sévère et gracieux. Tous les fonds libres dans ce splendide monument sont décorés de rinceaux et d'ornements de bon goût, se détachant en or sur le vernis brun dont nous avons déjà parlé [1]. L'émail n'est employé que dans les nimbes dont les têtes du Christ et des saints sont entourées. Le modelé des statuettes, les attitudes, la disposition des vêtements, laissent peu à désirer et annoncent un art fort avancé. Quelques archéologues belges croient que cette châsse est des premières années du douzième siècle, sur la foi d'un document constatant qu'une châsse d'argent aurait été exécutée à cette époque pour renfermer le corps de saint Servais. Mais rien n'établit que le monument actuellement existant soit le même que celui dont parle le document, et l'archéologie dit au contraire que la châsse actuelle est de la fin et non pas du commencement du douzième siècle.

Deux grandes châsses de la même forme que celle de saint Servais, celle de saint Albinus de l'église Sainte-Marie dans la Schnurgasse à Cologne, et celle de saint Éribert conservée dans l'église de Deutz, ville qu'on peut regarder comme un faubourg de Cologne, sont remarquables par leurs émaux et par leurs belles sculptures en argent. La châsse de saint Albinus a perdu

(1) On trouvera la reproduction en couleur de plusieurs de ces ornements dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XXXVII.

les statuettes qui décoraient les douze arcades trilobées de ses grands côtés et ses deux pignons, mais elle a conservé dans sa toiture huit bas-reliefs d'argent qui ont pour sujet les épisodes de la vie et du martyre du saint. Les compositions sont disposées avec assez d'art, les figures ont de l'expression ; le dessin est empreint d'un peu de roideur, mais ne manque pas de correction. Les chapiteaux des colonnes et les galeries à jour qui rampent le long des toits et se dressent sur leur faîte, fondus à cire perdue, puis ciselés, sont dans leur genre des chefs-d'œuvre d'orfévrerie. Les rinceaux délicats des galeries renferment alternativement des fleurs épanouies et des animaux. La châsse de saint Éribert a conservé toutes ses statuettes, qui sont vraiment remarquables par les attitudes, le mouvement et l'expression des figures. Dans l'un des petits côtés, on voit saint Éribert assis entre ses deux principales vertus, la Charité et l'Humilité ; dans l'autre, la Vierge accompagnée de deux anges. Dans chacun des grands côtés sont six statuettes d'apôtres représentés assis ; elles sont séparées par des pilastres sur lesquels sont exécutées en bas-relief des figures de prophètes, en pied. Nous parlerons en traitant de l'émaillerie, des beaux émaux dont la toiture de cette châsse est décorée.

Nous signalerons encore dans l'église Sainte-Ursule de Cologne la châsse de la sainte en cuivre doré ; elle diffère de celles que nous venons de décrire en ce que la toiture est hémicirculaire. Chacun des grands côtés de son coffre est décoré de six statuettes d'argent placées sous des arcades plein-cintre soutenues par des pilastres d'émail. Les statuettes sont modernes et ont

remplacé celles des douze apôtres qui avaient été enlevées.

De toutes les châsses que possède l'Allemagne, la plus riche est celle des trois rois mages qui est conservée dans la cathédrale de Cologne. Sa longueur est d'un mètre quatre-vingts centimètres, sa hauteur de quatre-vingt-dix centimètres. Sa forme est moins élémentaire que celle des châsses que nous venons de décrire. Au lieu de reproduire un sarcophage, elle offre plutôt l'aspect d'une église dont la nef surmontée d'un toit à deux versants domine deux collatéraux recouverts d'une toiture inclinée. Le monument présente ainsi deux étages. La description détaillée que nous en ferions nous entraînerait beaucoup trop loin et n'en donnerait qu'une idée incomplète. De bonnes gravures peuvent seules le faire connaître à qui ne l'a pas vu [1]; nous nous bornerons donc à le décrire succinctement. La façade principale, entièrement d'or, est divisée en trois parties. Dans l'étage inférieur, la Vierge assise tenant l'enfant Jésus occupe le centre sous une arcade plein cintre; à droite de la Vierge, les trois rois mages présentent leurs offrandes au Sauveur; derrière eux se tient un personnage dans lequel M. l'abbé Bock croit reconnaître l'empereur Othon IV; à gauche de la Vierge, on a représenté le baptême du Christ; chacun de ces groupes est placé sous une arcade trilobée. Les arcades sont ornées de pierres précieuses et portées par des colonnettes accouplées incrustées d'émail. L'étage interme-

(1) Dans son ouvrage sur Cologne, *Das heilige Köln*, M. l'abbé Bock en a donné une description détaillée, accompagnée de gravures qui reproduisent le fronton principal et l'un des grands côtés.

diaire, qui occupe l'espace compris entre les deux toits inclinés des collatéraux, est rempli par une grille enrichie de pierreries, à travers laquelle on aperçoit les reliques des trois mages. Dans l'étage supérieur, sous une arcade trilobée, on voit le Christ assis entre deux anges; le pignon au-dessus est rempli par trois médaillons circulaires; celui du centre contient le signe de la Rédemption, les deux autres renferment des bustes d'anges; toutes ces figures sont en haut-relief. Le soubassement et les différents listels qui bordent les rampants des toits de l'étage inférieur, et qui encadrent l'étage supérieur et le pignon, sont composés de petites plaques d'émail à ornements cloisonnés d'or, alternant avec des plaques chargées de pierres fines. Des camées antiques et des pierreries sont encore distribués dans les tympans des arcades du bas.

Les deux grands côtés ainsi que la façade postérieure sont d'argent doré et enrichis de pierreries et d'émaux. Chacun des grands côtés est orné dans l'étage inférieur de six arcades trilobées, et dans l'étage supérieur de six arcades plein cintre; toutes ces arcades qui reposent sur de légères colonnettes accouplées, sont découpées dans un seul morceau de métal enrichi d'émaux champlevés [1]. Les rinceaux et les ornements qui se détachent en or sur un fond bleu sont d'une variété infinie et d'une grande élégance; dans quelques-uns on rencontre, au milieu d'enroulements d'un goût exquis, des figures spirituellement composées et d'un dessin tellement correct qu'on pourrait les croire sorties de la main des

[1] On trouvera la reproduction de quelques-uns de ces émaux dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XL à XLII.

meilleurs maîtres de la Renaissance. Les douze arcades de l'étage inférieur renferment des statuettes de prophètes, celles de l'étage supérieur les statuettes des douze apôtres. Toutes sont exécutées de ronde bosse par le procédé du repoussé; elles se font remarquer par un modelé correct, des attitudes variées et savantes, une grande expression et une profondeur de sentiment qui dénotent un grand talent dans l'artiste inconnu qui les a faites.

La façade postérieure est d'une exécution moins parfaite; on y a représenté en figures de haut-relief la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean.

Les corps des trois mages retrouvés par Hélène, la mère de Constantin, furent apportés à Constantinople, où ils étaient vénérés. Plus tard, ils furent donnés à Eustargius, évêque de Milan. Lorsque Frédéric Barberousse s'empara de cette ville, il fit cadeau des reliques des trois rois à Renaud de Dassel, archevêque de Cologne (1159 † 1167) qui l'accompagnait. Celui-ci les déposa dans son église épiscopale. Philippe de Heinsberg, successeur de Renaud de Dassel, voulut les placer dans un riche reliquaire; on le regarde généralement comme le donateur de la magnifique châsse que nous venons de décrire, mais M. l'abbé Bock [1] croit qu'elle fut donnée par Othon IV à l'occasion de son sacre (1198). On conçoit très-bien qu'un monument de cette importance et de cette valeur n'ait pu être exécuté que dans l'espace de plusieurs années, et il est fort possible que, commencée par l'archevêque Philippe de Heinsberg († 1191), la

(1) *Das heilige Köln*, Leipzig, 1858, s. 37.

châsse des mages n'ait été terminée qu'après sa mort et à l'aide des dons de l'empereur Othon. Emportée au delà du Rhin, à l'époque de l'occupation des provinces rhénanes par l'armée française, la châsse avait été dépouillée d'une partie de ses ornements, mais elle a été restaurée; seulement elle a subi une mutilation. Dans l'origine, chacun des grands côtés offrait sept arcades, une arcade a été supprimée lors de la restauration. On assure que dans son état actuel ce chef-d'œuvre d'orfévrerie vaut encore deux millions de thalers, sept millions quatre cent mille francs.

Si nous nous sommes étendu peut-être avec prolixité sur la description des châsses, c'est qu'elles ont été conservées en très-grand nombre, et que parmi les monuments religieux il n'en est pas qui fassent mieux connaitre le mérite des orfévres du douzième siècle et la variété des connaissances qu'ils possédaient. Cependant ces artistes produisirent aussi beaucoup de pièces d'une moindre importance dans l'exécution desquelles ils ne déployèrent pas moins de talent que dans les châsses; seulement ces pièces, à cause de leur petit volume, se sont prêtées plus facilement à la transformation, lorsque, dans les siècles suivants, et surtout au seizième, le goût prit une autre direction et prescrivit d'autres formes. Les églises catholiques d'Allemagne conservent néanmoins des calices, des croix, des couvertures de livres saints, des chandeliers, des encensoirs, qui appartiennent au douzième siècle. En outre des pièces que nous avons déjà citées, nous indiquerons ici quelques-unes de celles qui ont été reproduites par la gravure :

1° Le calice de l'abbaye de Weingartein en Souabe [1], qui porte la signature de son auteur, Magister Cuonradus de Huse;

2° Une très-belle croix de cuivre doré avec des parties émaillées, appartenant au trésor de la cathédrale de Cologne, et quelques autres pièces des églises de cette ville publiées par l'abbé Bock [2];

3° Le délicieux pied portant la croix byzantine qui appartient aux religieuses de Notre-Dame à Namur : il est en métal fondu et ciselé, et de forme triangulaire; les pieds sont formés par des dragons ailés ciselés en relief; M. Didron en a publié une excellente gravure avec une notice intéressante [3];

4° Un très-beau pied de croix provenant de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer et appartenant au musée de cette ville. Ce joli monument, de trente et un centimètres et demi de hauteur sur vingt-deux centimètres et demi de diamètre à la base, se compose d'un pilier carré supporté par une base hémisphérique et qui a pour couronnement un chapiteau où se trouvent quatre figures à mi-corps reproduisant les quatre éléments. Les quatre évangélistes sont assis au-dessous de la base, en face de chacun des angles du pilier, et, au-dessus d'eux, sont placées les figures symboliques de l'aigle, du lion, du bœuf et de l'ange. Toutes ces figures de ronde bosse sont très-remarquables par la correction du modelé, la justesse de l'expression et la finesse de l'exécution. La base hémisphérique et chacune des faces du pilier sont

(1) D'Agincourt, *Hist. de l'art*, sculpt., pl. XXIX, t. III, p. 25.
(2) *Das heilige Köln*, Leipzig, 1859.
(3) *Annales archéol.*, t. V, p. 318.

décorées d'émaux champlevés reproduisant des scènes de l'Ancien Testament; nous en parlerons plus loin en traitant de l'émaillerie [1]. M. Deschamps de Pas, dans la notice dont il a accompagné la publication qu'il a faite de ce monument [2], tout en reconnaissant à certains caractères l'art du douzième siècle, s'étonne qu'on ait pu à cette époque produire des statuettes aussi parfaites, et il serait tenté d'en reporter l'exécution au treizième; mais il faut faire attention que l'art au douzième siècle était plus avancé en Allemagne qu'en France et en Italie; les monuments que nous venons de signaler ont trop bien démontré au surplus toute la science des orfèvres allemands de cette époque dans les arts plastiques pour qu'on puisse conserver le moindre doute sur la provenance du pied de croix de Saint-Bertin. Elle est démontrée d'ailleurs par le K avec lequel l'artiste des bords du Rhin a écrit le nom de Caleb sur l'un des émaux;

5° Un crucifix en cuivre fondu et ciselé, qui, après avoir appartenu à la collection Debruge Duménil, était passé dans celle du prince Soltykoff [3]. La croix, formée de troncs d'arbres non équarris et seulement ébranchés, est portée sur un nœud découpé à jour au-dessus duquel sont assis les archanges Michel, Raphaël et Gabriel, sur une espèce de bouclier étendu sur trois pattes de lion

(1) Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § II.

(2) *Annales archéol.*, t. XVIII, p. 5. Ce pied de croix y est reproduit dans son ensemble et dans ses détails par deux excellentes gravures de M. Gaucherel.

(3) N° 332 de la *Description de la collection Debruge*; n° 95 du catalogue de la vente de la collection Soltykoff. Ce crucifix a été acheté à cette vente moyennant 2260 francs, par M. Webb, amateur anglais.

qui servent de pieds. Ce monument a été publié par M. Didron, avec une excellente notice [1]. Maintenant que nous avons pris une plus ample connaissance des œuvres des orfévres allemands, nous croyons devoir reporter la confection de ce crucifix au commencement du douzième siècle, et non à la fin, comme nous l'avions pensé, dans la description que nous en avions autrefois donnée [2]. Les figures ont un grand caractère, le modelé n'est pas sans correction; mais la rudesse de la sculpture ne permet pas de classer ce monument à côté des belles œuvres produites par les orfévres de l'époque de Frédéric Ier et d'Othon IV;

6° La croix de l'abbaye de Clairmarais, que possède aujourd'hui l'église Notre-Dame de Saint-Omer, l'un des monuments les plus remarquables de l'orfévrerie du moyen âge, au point de vue de la pureté du dessin des figures qui y sont gravées et niellées. Cette croix [3] à double traverse a soixante-cinq centimètres de hauteur; la longueur de la première traverse est de trente centimètres, celle de la seconde est de trente-quatre. Elle est formée de feuilles d'argent doré ou niellé appliquées sur une âme de bois; les six bras sont terminés par une sorte de fleuron lancéolé d'une grande élégance, et elle est bordée sur tout son contour, comme un grand nombre de monuments byzantins que nous avons cités plus haut, d'un cordonnet perlé. La face antérieure était décorée de trois petites croix à branches égales, taillées dans des

(1) *Annales archéologiques*, t. III, p. 357.

(2) *Description de la collection Debruge*; Paris, 1847, p. 480.

(3) On trouvera dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 1, une gravure de l'ensemble de la partie supérieure de la croix, et t. XIV, p. 285 et 378, trois planches de détails des nielles de cette partie.

morceaux de la croix du Christ. Celle qui occupe le centre, de quarante-trois millimètres de longueur, subsiste seule aujourd'hui; les deux autres qui n'avaient que vingt-sept millimètres ont disparu. Tout le surplus du champ de cette face est enrichi de pierres fines cabochons, parmi lesquelles on remarque, au-dessus de l'emplacement qu'occupait l'une des petites croix de bois, un morceau de fer serti comme les pierres fines. Ce fer était sans doute une relique, et M. Deschamps de Pas suppose que c'est un fragment des clous qui attachèrent le Christ à la croix. La croix de Clairmarais était donc un reliquaire de la vraie croix. La face postérieure est enrichie de nielles d'un dessin très-correct et dont la gravure est d'une exécution pleine de délicatesse. Au centre de la première traverse, on voit dans un médaillon ovale, le Christ assis, ayant les deux mains levées, et bénissant de la droite; plus bas, sur la grande traverse, le Christ en croix; au-dessous, et dans un médaillon circulaire, la figure d'Adam sortant du tombeau. Les fleurons de la grande traverse offrent dans l'un la figure de la Vierge, dans l'autre, celle de saint Jean; les fleurons des autres bras de la croix contiennent chacun la figure de l'un des évangélistes. Ces figures sont renfermées dans des médaillons circulaires, sur la bordure desquels on lit le nom et la qualité des personnages représentés; nous ferons remarquer le double W du mot ewangelista, qui suit les noms de saint Marc et de saint Luc, ce qui indique déjà un ouvrage allemand. La bordure intérieure des fleurons porte aussi des inscriptions qui se réfèrent au personnage dont la figure est reproduite. Sur le haut de la hampe et sur la petite traverse, l'artiste a gravé

et niellé des rinceaux d'une grande élégance, où l'on doit surtout remarquer les pommes de pin si généralement usitées dans l'ornementation de l'orfévrerie de l'école rhénane au douzième siècle. Sur tout le surplus de la hampe et dans les fleurons, l'artiste a gravé des branchages chargés de feuilles légères d'une exquise délicatesse.

A quel art et à quelle époque la croix de Clairmarais appartient-elle? Dom Bertin de Wissery, historien de l'abbaye de Clairmarais, pensait que cette croix-reliquaire provenait d'un don fait à l'abbaye par Thierry d'Alsace, son fondateur, qui avait accompli quatre fois le voyage de la terre sainte, ou bien par son fils Philippe, ou bien encore par Sibylle sa mère, qui était fille du roi de Jérusalem et cofondatrice du monastère. M. Deschamps de Pas, qui a donné une excellente monographie de ce précieux bijou, repousse l'opinion de dom Bertin de Wissery, qui tendrait à en reporter l'exécution au commencement du douzième siècle. « Nous avons ici du » treizième pur et de la plus belle époque, dit le savant » archéologue; l'inspection des dessins suffit pour prou- » ver combien l'appréciation de l'écrivain de l'abbaye » est erronée. Nous avons sous les yeux un travail de » notre pays, et non un travail byzantin, comme pour- » rait le faire croire la forme du reliquaire en double » croix [1]. »

Nous pensons que dom Bertin et M. Deschamps de Pas ont tous deux raison, en appliquant ce que dit l'un à la croix originaire et à la face antérieure, et ce que dit

(1) *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 291.

l'autre aux belles gravures niellées qui décorent la face postérieure de la croix. Expliquons-nous. Il est constant, ainsi que le reconnaît M. Deschamps de Pas, que la forme à double traverse d'une croix, lorsqu'elle est employée surtout comme reliquaire de la vraie croix, dénote tout d'abord un monument byzantin (1). C'est ainsi que sont faites les croix byzantines de Limbourg et de Namur (2), qui sont, comme la croix de Clairmarais, des reliquaires de la vraie croix du Christ. Celle que possédait la Sainte-Chapelle de Paris était dans la même forme (3). Mais indépendamment de la forme générale et de la destination de la croix de Clairmarais, nous trouvons dans le caractère de l'orfévrerie d'autres indications d'un travail byzantin : ces fleurons lancéolés, ce cordonnet granulé qui borde tout le contour de la croix, et cette disposition des chatons sur la face principale. Il est constant pour nous que la relique a été rapportée de l'Orient par les donateurs. Mais cette croix, comme toutes les autres croix-reliquaires, était renfermée dans un écrin; la face postérieure n'avait donc reçu aucune décoration; de plus, suivant les usages de l'Église grecque, la croix ne portait pas de représentation du Christ. A la fin du douzième siècle ou dans les premières années du treizième, on voulut sans doute élever la croix sur un pied, afin de la présenter à l'adoration des fidèles, et c'est alors qu'on aura fait exécuter sur la face postérieure,

(1) Voyez plus haut, chap. II, § V, art. VII, p. 117.

(2) Elles sont décrites chap. II, § V, art. III et VI, p. 83 et 98.

(3) Ce beau bijou byzantin a été détruit en 1793; mais il a été reproduit par Jérôme Morand dans l'*Histoire de la Sainte-Chapelle du palais*; Paris, 1790, et, d'après cet auteur, dans les *Annales archéologiques*, t. V, p. 326.

non décorée en Orient, ces ravissantes figures niellées, qui en sont aujourd'hui le plus beau et le plus curieux ornement. Il n'était pas difficile de trouver alors un artiste capable de les exécuter, et nous pouvons presque l'indiquer. En effet, les jolis feuillages qui décorent la hampe de la croix et les médaillons, ne sont pas communs; ce n'est pas là une œuvre banale; ils ne sont pas dans le caractère de ce qu'on faisait ordinairement en France au douzième siècle; mais on les retrouve fidèlement reproduits dans la châsse des rois mages de Cologne, dont nous venons de faire la description. Sur cette châsse les jolis feuillages auxquels sont mêlées des figurines d'un style délicieux, sont épargnés en or sur un fond d'émail bleu [1] : dans la croix de Clairmarais les figures dorées se détachent sur un fond noir; mais la gravure a été faite dans les deux monuments par un artiste de la même école et peut-être bien par le même artiste. Ainsi la croix de Clairmarais est une croix orientale, à laquelle des artistes de l'école rhénane, à la fin du douzième siècle, sont venus ajouter une splendide ornementation;

7° Deux encensoirs très-curieux appartenant à la cathédrale de Trèves, qui répondent jusqu'à un certain point aux indications données par le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula,* pour l'ornementation de ces instruments [2].

Nous ne devons pas terminer ce qui a rapport à l'orfévrerie allemande du douzième siècle, sans signaler un

[1] Voyez les gravures qui en sont données dans les *Mélanges d'archéologie,* t. I, pl. XL, XLI et XLII.

[2] *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 110 et 111.

très-beau monument que possède l'église impériale de Saint-Denis. C'est un retable de cuivre repoussé et émaillé, qui fut rapporté de Coblentz pendant les guerres de la Révolution. Ce retable a deux mètres seize centimètres de longueur sur cinquante-neuf centimètres de hauteur, non compris l'arcade qui s'élève au centre. Au sommet, sous cette arcade, est représenté le Christ en buste, bénissant de la main droite à la manière grecque et tenant de la gauche le livre des Évangiles. Au-dessous de lui sont rangés, assis, les douze apôtres. La tête de chaque apôtre porte un nimbe en émail incrusté, enrichi de dessins d'or. Toutes ces figures, d'une grande pureté de style, sont de ronde bosse, en cuivre doré très-mince [1].

Nous avons déjà indiqué plusieurs planches de notre Album qui reproduisent des pièces de l'orfévrerie allemande du douzième siècle [2]. On verra dans notre planche XLIV une autre pièce fort intéressante, c'est un reliquaire de petite proportion, qui doit provenir de l'école de Cologne de la fin du douzième siècle; il est traité dans le style des belles châsses que nous avons décrites.

II.

XIIe siècle en France. — Orfévrerie de Suger.

L'orfévrerie, que nous avons vue fort en honneur en France au onzième siècle, ne le fut pas moins au douzième;

(1) M. Viollet-le-Duc a donné la gravure de l'ensemble du retable et celle de l'une des figures dans le *Dictionnaire du mobilier français*, Meubles, p. 234.

(2) Voyez nos planches XLIII, CVII, CVIII et CXLV.

cependant il n'est peut-être pas de pays en Europe plus pauvre que le nôtre en monuments de l'orfévrerie du moyen âge; il n'en est pas où le goût du changement, les guerres nationales et les commotions religieuses et sociales aient porté de plus rudes coups aux œuvres de cet art; nous serons donc obligés d'avoir souvent recours aux récits des chroniqueurs et aux inventaires anciens, pour donner un aperçu de l'histoire de l'orfévrerie en France durant cette période.

On voit par les chroniques que les églises et les grands monastères continuaient à s'enrichir de pièces d'orfévrerie d'un grand prix, et que le talent des orfévres était principalement employé, comme dans le siècle précédent, à l'exécution des vases sacrés et des instruments du culte. Ainsi Théodéric, abbé du monastère de Saint-Tron dans le diocèse de Liége, après avoir reconstruit son église en 1102, l'enrichissait d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie, parmi lesquelles on remarquait un crucifix de cuivre doré élevé sur un pied d'un admirable travail où se trouvaient reproduits les quatre évangélistes[1]. Lambert, abbé de la célèbre abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, en réédifia l'église, et, de même que Théodéric, la dota de tous les instruments nécessaires au culte; mais, plus riche sans doute que celui-ci, il y comprenait une croix d'or d'un très-beau travail, un évangéliaire revêtu d'une couverture d'or rehaussée de pierres précieuses, et trois parements d'autel dont un d'or [2]. Gérard, évêque d'Angoulême († 1136), enri-

(1) RODULFUS, *Gesta abb. Trudonensium*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. VII, p. 398.

(2) *Cartularium Sithiense*, publié par GUÉRARD; Paris, 1840, p. 275.

chissait aussi son église de très-belles pièces d'orfévrerie [1].

De tous les prélats qui protégèrent en France, au commencement du douzième siècle, l'art de l'orfévrerie, il n'en est aucun qui mérite autant d'être cité que Suger, abbé de Saint-Denis (1122 † 1152), ministre de Louis le Gros et régent du royaume sous Louis VII. Les soins de l'administration de l'État ne l'empêchèrent pas de s'occuper des arts, dont il fut le plus ardent protecteur. Appliquant à lui seul l'austérité que prêchait saint Bernard, il ajouta au trésor de son église abbatiale une quantité d'objets précieux et fit réparer ceux qui y existaient déjà. Si, dans la position élevée où Suger se trouvait placé, il n'avait pas su résister aux censures exagérées de saint Bernard, c'en était fait assurément en France de tous les arts, dont les germes auraient été étouffés, puisque avec l'esprit et les mœurs de son temps, l'Église seule pouvait en faciliter le développement. Mais Suger puisait dans une ardente piété son goût pour l'embellissement de la maison du Seigneur : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui » semblera, dit-il dans le livre qu'il a laissé sur les actes » de son administration [2], quant à moi, j'avoue que je » me complais dans cette opinion que plus les choses ont » de prix et plus elles sont précieuses, plus il y a d'obli- » gation de les consacrer au service du Seigneur. Si, dans » l'ancienne loi, les commandements de Dieu et les or- » dres des prophètes prescrivaient l'emploi de coupes et

(1) *Historia episcop. Engolismensium*, ap. LABBE, *Nova bibl. mss. lib.*, t. II, p. 260.

(2) SUGERII *Liber de rebus in administratione sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Historiæ Francorum scriptores*, t. IV, p. 346.

» de bassins d'or pour faire les libations et recevoir le » sang des boucs, des veaux et des génisses offerts en » sacrifice, à plus forte raison devons-nous consacrer » l'or, les pierres précieuses et les matières les plus rares » aux vases destinés à recevoir le sang de Jésus-Christ. » Suger continue sur ce ton, et réfute les arguments élevés en faveur de la pauvreté du culte. C'est en vain, ajoute-t-il, qu'on nous objecte qu'il suffit de porter à l'oblation une âme sainte, un cœur pur, une intention droite. Sans doute ce sont là les conditions essentielles du sacrifice, et rien ne pourrait en tenir lieu; mais pourquoi ne pas tout rendre à Celui de qui nous tenons tout, et pourquoi faire notre part plus grande que la sienne dans le partage des biens terrestres que nous devons à sa bonté?

Suger mit ces préceptes en pratique, et après avoir réédifié l'église abbatiale de Saint-Denis, il s'occupa d'en augmenter magnifiquement le mobilier. Quelques pièces subsistent encore de celles dont Suger fit hommage à son église. Il en est deux qui appartiennent à l'orfévrerie française; elles sont conservées au Musée du Louvre. La première est un vase de cristal de roche monté en argent doré. Le col et le pied sont enrichis de pierres fines et de perles liées entre elles par des filigranes d'un joli dessin et d'une extrême délicatesse. La reproduction que nous donnons de ce vase dans les planches XLV et XLVI de notre Album suffira pour le faire apprécier. La seconde est un vase de porphyre rouge antique que l'abbaye de Saint-Denis possédait depuis longtemps renfermé dans un écrin. Suger le fit monter en vermeil, sous la forme d'un aigle, pour y renfermer des reliques; la tête et le long cou de l'oiseau figurent le col du vase,

et les ailes servent d'anses. La tête a un grand caractère, et la ciselure est d'un fini achevé. Sur le collet en métal du vase, on lit ces deux vers latins de Suger :

Includi gemmis lapis iste meretur et auro;
Marmor erat, sed in his marmore carior est [1].

On verra une reproduction de cette belle pièce dans le *Dictionnaire du Mobilier français* de M. Viollet-le-Duc [2].

Les pièces les plus importantes que fit faire Suger ont péri depuis longtemps, mais nous pouvons en restituer quelques-unes d'après ce qu'il en dit, et surtout d'après l'inventaire du trésor de Saint-Denis, dont la première rédaction remonte au quinzième siècle, à une époque où les objets existaient encore [3].

Aussitôt que le chevet de l'église de Saint-Denis eut été consacré, en 1144, Suger avait fait élever au fond de l'abside un tombeau pour y déposer les restes de saint Denis et de ses deux compagnons, qui avaient été renfermés dans des coffres d'argent exécutés du temps de Dagobert, et qui reposaient depuis cette époque dans une chapelle étroite située dans un lieu retiré de l'église [4]. Le tombeau se composait d'un soubassement au-dessus duquel

(1) « Cette pierre mérite d'être enchâssée dans les pierreries et dans » l'or; c'était un marbre, mais ce qu'il renferme est bien plus précieux » que le marbre. »

(2) Au mot Reliquaire, p. 225. Cette pièce d'orfévrerie a quarante-trois centimètres de hauteur. Elle porte le nº 664 dans la *Notice des émaux, bijoux et objets divers du Louvre*, par M. de Laborde.

(3) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. II, t. I, p. 435, une note sur ce précieux inventaire.

(4) Sugerii *Liber de consecratione ecclesiæ*, ap. Duchesne, *Historiæ Franc. script.*, t. IV, p. 357.

s'élevaient huit piliers carrés de deux pieds et demi de haut, portant une large assise plate qui formait couverture, le tout en marbre noir. Entre les piliers, se trouvaient huit panneaux de treillis de cuivre décorés de feuillages. L'intérieur était voûté et la voûte revêtue de lames de cuivre doré. La longueur du tombeau était de huit pieds, sa largeur de sept (1). C'est dans l'intérieur de ce tombeau que furent placés les trois coffres d'argent renfermant les restes des trois martyrs; ils entraient en partie sous un autel appliqué sur le devant du tombeau. L'autel était de porphyre; le dessus était couvert d'or fin et enrichi de pierres précieuses. Chacun voulut contribuer à l'embellissement de son parement. Les rois et les princes livrèrent à Suger pour cet objet leurs joyaux les plus précieux, les évêques se dépouillèrent de leur anneau pastoral. Les hyacinthes, les émeraudes, les rubis, les saphirs, les perles affluaient de toutes parts, et l'argent ne manquait pas. Toutes ces magnificences servirent à composer un devant d'autel couvert de pierreries; quarante-deux marcs d'or étaient entrés dans ce travail; cinq autres marcs furent consacrés à l'embellissement des sarcophages des saints martyrs (2).

Au-dessus de l'assise supérieure de marbre qui couvrait leur tombeau, on éleva plus tard une châsse de cuivre émaillé qui renfermait trois sarcophages couverts d'or. Ces sarcophages ne contenaient aucune relique, et ne faisaient que rappeler aux yeux des fidèles la présence des corps saints qu'on ne pouvait apercevoir qu'à travers

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 172.

(2) SUGERII *De rebus in adm. sua gest.*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 344.

les grillages disposés entre les piliers de marbre noir. Suger ne parle pas de cette châsse de cuivre émaillé dans son livre sur les actes de son administration; on doit en conclure qu'elle n'avait été exécutée que postérieurement à l'année 1147, date de cet écrit [1]. Il y a tout lieu de supposer qu'elle fut l'œuvre des orfévres émailleurs de l'école rhénane, appelés de la Lotharingie pour exécuter la colonne de bronze enrichie d'émaux qui devait porter une croix d'or, objet de prédilection de Suger, dont nous allons parler. La description de la châsse n'occupe pas moins de douze folios [2] dans l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, et elle n'est pas toujours très-claire. Nous allons en donner une analyse aussi succincte que possible.

Comme celle des Rois mages de Cologne, la châsse de Saint-Denis présentait la forme d'une église composée d'une nef élevée, surmontée d'un toit à deux versants, et de deux collatéraux, beaucoup plus bas que la nef, recouverts d'une toiture inclinée. La nef centrale, de deux pieds et demi de largeur, était percée sur ses deux façades d'une arcade plein cintre, supportée par des piliers de six pieds et demi de hauteur, ayant base et chapiteau; au-dessus de l'arcade s'élevait le pignon triangulaire de la toiture; les deux collatéraux étaient percés

(1) C'est dans un chapitre tenu la vingt-troisième année de son gouvernement de l'abbaye, c'est-à-dire en 1145, qu'on engagea Suger, selon qu'il le rapporte lui-même, à écrire l'histoire de son administration. Comme il y parle de la consécration de son crucifix d'or par le pape Eugène, lorsqu'il vint à Saint-Denis pour les fêtes de Pâques 1147 (*l'Art de vérifier les dates*, p. 286), et qu'on ne rencontre dans son livre *De rebus in administratione sua gestis* aucun fait postérieur à celui-ci, il est à croire que ce fut très-peu de temps après qu'il le rédigea.

(2) Du folio 173 au folio 185.

d'une arcade portée par des colonnettes de deux pieds et demi. Chacun des grands côtés latéraux de la châsse était décoré, savoir : dans la partie supérieure, qui surmontait les bas côtés, de sept colonnettes [(1)] à base et chapiteau romans, et dans la partie inférieure, c'est-à-dire sur les bas côtés, de sept arcades portées par huit colonnettes incrustées d'émail. Le tympan de chacune de ces arcades était rempli par un émail de forme ronde, et toute la partie droite au-dessous, par un bas-relief d'or. Les sujets des quatorze bas-reliefs étaient tirés de la vie de saint Denis. Des anges exécutés également en or occupaient les espaces triangulaires entre les arcs. Le soubassement du monument, sa toiture et ses diverses faces, étaient bordés de listels d'émail. La toiture de la nef était surmontée d'une crête à quatorze branches (ce sont les termes de l'inventaire), dont huit portaient des boules de cuivre doré et les autres des boules de cristal [(2)].

On retrouve, comme on le voit, dans les dispositions architecturales, de même que dans l'ornementation de la châsse de Saint-Denis, l'ornementation et l'architecture des grandes châsses produites en si grand nombre, au douzième siècle, dans les provinces rhénanes, et cette coïncidence vient encore à l'appui de la supposition

(1) On lit colombettes dans l'inventaire et dans Doublet, qui l'a copié; mais nous croyons qu'il faut lire colonnettes; les mots à base et chapiteau d'ancienne façon, qu'on lit dans l'inventaire, semblent le prouver.

(2) M. Viollet-le-Duc a donné dans son *Dictionnaire de l'architecture*, t. II, p. 25, une restitution de cette châsse; le savant architecte en a reproduit parfaitement la forme générale; mais, n'ayant eu à sa disposition que la description incomplète et fautive de Doublet, il a été obligé d'en inventer l'ornementation, qui se trouve très-différente de celle dont on a la description dans l'inventaire de Saint-Denis.

que les orfévres lorrains appelés par Suger en auraient été les auteurs.

Les trois compartiments de la châsse, c'est-à-dire la nef et les deux collatéraux, étaient remplis dans toute leur longueur par trois cercueils en forme de longs coffres quadrangulaires à couvercles triangulaires, dont les pignons étaient surmontés sur la face antérieure du côté de l'autel de croix chargées de pierres fines. La croix du cercueil du milieu était d'or, les deux autres d'argent doré. La toiture du cercueil du milieu était aussi d'or, et celle des deux autres d'argent doré; on y voyait des figures exécutées en haut-relief (en demi-bosse, comme dit l'inventaire). Les pignons antérieurs et postérieurs des cercueils étaient d'or ou d'argent doré, enrichis de figures en relief, de pierres fines, de camées et d'émaux. Sur le devant du cercueil à gauche, on remarquait une croix et un crucifix d'émail cloisonné; aux quatre angles, des émaux qui reproduisaient les figures des évangélistes; au-dessus des bras de la croix, deux émaux offrant des figures d'anges, et au-dessous, deux autres émaux avec celles de la Vierge et de saint Jean, le tout sous une arcade soutenue par deux piliers couverts d'émaux cloisonnés. Le devant du cercueil à droite avait une décoration en émaux cloisonnés à peu près semblable; seulement sous les bras de la croix on trouvait deux émaux reproduisant des hommes tenant, l'un l'éponge et l'autre la lance. Il est évident qu'on avait tiré du trésor de l'abbaye, pour la décoration de ces sarcophages, tout ce qu'il possédait de pierres fines et d'émaux, parmi lesquels se trouvaient, comme on le voit, des émaux cloisonnés dont la confection pouvait remonter à plusieurs

siècles et qui devaient avoir été rapportés de l'Orient au retour des croisades. Au-dessus du cercueil du milieu, on lisait cette inscription en lettres romaines, disposée en trois lignes : HIC HABENTUR FELICITER CORPORA MARTIRUM DIONISII, RUSTICI ET ELEUTHERII, PAX ET VITA FACIENTI, AMEN; au derrière du même cercueil, cette autre inscription : FECIT UTRUMQUE LATUS, FRONTEM TECTUMQUE SUGERUS, ce qui indique bien que Suger fit exécuter la châsse comme le tombeau.

Suger voulant ensuite élever une croix sur l'emplacement où les corps des trois saints martyrs avaient reposé depuis le règne de Dagobert, fit venir de différents pays les artistes les plus habiles, et leur en confia l'exécution, en leur livrant quatre-vingts marcs d'or pur. Mais il avait employé tant de pierres fines dans le parement de l'autel appliqué contre le tombeau de saint Denis, qu'elles commençaient à lui manquer; il n'avait pu s'en procurer qu'un petit nombre; aussi regarda-t-il comme un miracle l'offre qui lui fut faite inopinément par deux abbayes de l'ordre de Cîteaux et par l'abbaye de Fontevrault, de lui céder moyennant quatre cents livres, somme très-considérable pour le temps, mais bien inférieure, dit Suger, à la valeur véritable, une grande quantité d'hyacinthes, de saphirs, de rubis, d'émeraudes et de topazes que ces abbayes tenaient de la munificence du comte Thibaud, lequel avait reçu ce trésor de son oncle, le roi Henri, qui l'avait recueilli dans l'héritage de son frère Étienne, roi d'Angleterre. Suger put donc livrer à ses orfévres une grande quantité de pierres fines de diverses espèces pour l'ornementation de la croix. Quant à la colonne qui devait la supporter, il voulut qu'elle fût

revêtue de tableaux d'émail champlevé sur cuivre, genre de travail qui n'avait pas encore été exécuté en France. En conséquence il fit venir de la Lotharingie des orfévres-émailleurs qui travaillèrent à cette colonne pendant deux années, au nombre tantôt de cinq, tantôt de sept [1].

A ces détails que Suger a donnés dans son écrit sur les actes de son administration, il n'ajoute que quelques mots sur les sujets qu'il fit reproduire, tant en bronze qu'en émail, sur la colonne. L'inventaire du trésor de Saint-Denis contient, il est vrai, une description très-minutieuse de ce monument [2], mais cette description n'est pas toujours très-claire, et son obscurité est encore augmentée par l'incorrection de la seule copie qui en soit arrivée jusqu'à nous. Cependant, à l'aide de ces deux documents et de l'histoire de l'abbaye de Saint-Denis, écrite par Doublet, nous allons présenter à nos lecteurs la restitution de ce magnifique monument d'orfévrerie et d'émaillerie, et pour rendre notre description plus intelligible, nous avons fait faire un dessin du monument tel que nous le comprenons et nous en offrons la gravure à nos lecteurs au bas du texte qui accompagne la planche XLV de notre Album.

L'inventaire nous apprend en premier lieu que la croix ne fut pas élevée sur l'emplacement de l'ancienne sépulture de saint Denis, comme Suger l'avait voulu d'abord, mais bien entre le grand autel érigé au delà de la croisée dans la première travée du sanctuaire, et l'autel consacré aux trois saints martyrs qui était appliqué contre leur tombeau.

(1) SUGERII *Liber de reb. in adm. sua gest.*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 345.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, déjà cité, du fol. 168 au fol. 171.

L'emplacement qui fut donné à la croix étant indiqué, commençons notre restitution par la colonne qui la portait.

Cette colonne-pilier se composait d'un fût carré reposant sur un piédestal que supportaient quatre pieds figurant des dragons ; elle était surmontée d'un chapiteau historié.

Sur le piédestal, aux quatre angles du pilier, étaient assises les figures des évangélistes, ayant à leurs pieds leurs symboles, l'aigle, le lion, l'ange et le bœuf, le tout exécuté de ronde bosse en bronze doré.

Quatre feuilles en bronze doré qui se déployaient entre les figures des évangélistes, servaient de base au fût carré de la colonne. L'astragale de la partie supérieure était remplacé par un filet de six bandes d'émail alternant avec autant de bandes de métal chargées de pierres fines.

Sur la corbeille du chapiteau, on avait reproduit, au milieu des feuillages, quatre figures de prophètes portant leurs regards vers la croix ; ils étaient exécutés, comme les évangélistes, en bronze doré. Le tailloir sur lequel reposait la croix d'or était orné de douze émaux.

La décoration du fût carré de la colonne mérite une mention toute particulière. Voici les seules notions que nous possédons sur ce point : « La colonne qui porte la » sainte image, dit Suger, est émaillée avec une grande » délicatesse de travail et offre l'histoire du Sauveur, » avec la représentation des témoignages allégoriques » tirés de l'ancienne loi. » L'inventaire du quinzième siècle, un peu plus détaillé, s'exprime ainsi : « Le dit » pilier [1] garny sur chacun carré dix-sept esmaulx de

[1] La copie défectueuse des Archives porte à tort pied au lieu de pilier ; mais à la phrase suivante, on lit : « la croix étant sur ledit pilier... »

» cuivre doré à plusieurs personnages. Entre lesdits » esmaulx, aussi à chacun carré, seize autres carrés et » deux demy aussi de cuivre doré, garnis ensemble de » vingt-sept cassidoines, onze cornalines, six agates, un » camahieux à face d'homme, cinq onisses, sept ama- » tistes, quatre grenats, six jaspes, et une prisme d'éme- » raude, et le reste nacles, cristaux, verres et une turquoise » d'Espagne. » Enfin Doublet, qui écrivait en 1624 avant la démolition de la colonne, dit : « Les orfévres » lorrains firent aussi le pilier pour soutenir ladite croix » et le crucifix avec son chapiteau, et le pied qu'ils gar- » nirent de quatre belles figures de cuivre bien dorées » représentant les quatre évangélistes : et ledit pilier de » toutes parts, depuis le haut jusques au bas, fut revestu » de très excellents esmaux de cuivre, contenant l'histoire » de notre Sauveur, avec des témoignages des allégories » de la foy ancienne, ouvrage élabouré parfaitement » beau [1]. »

Ainsi il résulte de ces documents bien compris qu'il y avait sur chaque face de la colonne-pilier dix-sept émaux carrés, en tout soixante-huit tableaux d'émail qui reproduisaient, indépendamment de la vie et de la passion du Christ, les scènes de l'Ancien Testament qui avaient annoncé allégoriquement la venue, la passion et la mort du Sauveur, comme celles de Moïse frappant le rocher, d'Isaac portant sur ses épaules le bois destiné au sacrifice, et du serpent d'airain, sujets très en vogue au douzième siècle et que l'on trouve représentés sur plusieurs monuments de cette époque, notamment sur le pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin, qui, à quelques diffé-

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*; Paris, 1625, p. 251.

rences près, reproduit en petit les dispositions de la colonne de Suger [1]. Nos documents constatent encore qu'il y avait entre les émaux, sur chacune des faces de la colonne, seize plaques carrées de métal chargées de pierreries et deux demi-plaques également gemmées.

Mais comment étaient disposés sur chacune des faces de la colonne les dix-sept émaux carrés, et les plaques et demi-plaques de métal gemmé qui les séparaient? Quelle pouvait être la hauteur de la colonne? Les renseignements nous manquent complétement sur ces deux points, et nous en sommes réduits aux suppositions. Voici celles qui nous paraissent présenter quelque probabilité.

Le nombre impair des émaux établit qu'il y avait un émail au milieu du fût de la colonne; nous supposons donc que sur les dix-sept émaux il y en avait un principal d'un pied carré [2] et que les seize autres, ainsi que les seize plaques de métal gemmé, avaient la moitié de cette dimension. Au centre de la colonne se trouvait donc le grand émail d'un pied de haut; au-dessus étaient disposées quatre plaques de métal gemmé, qui réunies formaient ensemble un carré d'un pied, comme le grand émail central; au-dessus de cette plaque quaternaire de métal gemmé, quatre émaux également réunis pour former un carré de même dimension; au-dessus de ces quatre émaux, quatre autres plaques de métal gemmé, réunies comme les premières; puis au-dessus encore,

(1) Voyez plus haut, p. 237. On en trouvera deux belles gravures dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 1.

(2) Les émaux de la toiture de la châsse de Deutz ont trente centimètres de diamètre.

quatre émaux présentant aussi par leur réunion un carré d'un pied de côté; enfin pour séparer cette dernière plaque quaternaire d'émaux de l'astragale de la colonne, on avait placé une bande de métal gemmé de six pouces de hauteur sur un pied de largeur (l'un des demi-carrés de cuivre doré de l'inventaire), ce qui complétait la décoration de la partie supérieure du fût, dans laquelle on trouvait ainsi, au-dessus du grand émail central, huit émaux et huit plaques carrées de six pouces, et une plaque de métal gemmé formant par sa dimension la moitié d'une plaque quaternaire. En répétant au-dessous du grand émail central les mêmes dispositions pour l'ornementation de la partie inférieure du fût, on retrouve exactement les dix-sept émaux, les seize plaques et les deux demi-plaques de métal énoncés dans l'inventaire.

La superposition des émaux, des plaques et des demi-plaques telle que nous venons de l'indiquer, fournissait une hauteur de dix pieds pour le fût de la colonne. Si à la largeur d'un pied du grand émail et des plaques quaternaires d'émaux et de métal, nous ajoutons de chaque côté un listel d'un pouce six lignes, formant bordure et arête dans toute la hauteur du fût, nous donnons à ce fût une largeur de quinze pouces, qui est en proportion avec la hauteur de la colonne. En donnant un pied neuf pouces de hauteur au chapiteau y compris l'astragale, autant à la base et au piédestal réunis, et un pied aux dragons, nous attribuons ainsi quatorze pieds six pouces (quatre mètres soixante et onze centimètres) à la hauteur totale de la colonne. Cette hauteur est en proportion avec la grande croix qu'elle portait, et quand on songera que ce monument avait été placé au milieu de

l'abside, sous les hautes voûtes de l'église Saint-Denis, on ne doutera pas qu'il n'ait dû être au moins de la dimension que nous supposons. Si l'on admet les proportions que nous indiquons, il faudra reconnaître que les figures des évangélistes assises sur le piédestal devaient être d'une grandeur de demi-nature environ. C'était donc sous tous les rapports un ouvrage très-remarquable que la colonne de Suger. Arrivons à la description de la croix que portait cette colonne.

La croix, dont l'âme était de bois, avait été entièrement revêtue d'or et décorée sur ses deux faces avec une richesse inouïe.

Le côté où le Christ était attaché, était orné de feuillages en relief parsemés de pierres fines et d'émaux cloisonnés. La figure du Sauveur était entièrement d'or. La tête portait une couronne. Quatre-vingt-quatre pierres fines, quatre émaux cloisonnés et cent quinze perles décoraient la draperie qui couvrait le corps depuis le nombril jusqu'aux genoux. Deux gros saphirs taillés en pointe, figurant des clous, attachaient les mains à la croix. Un troisième saphir aussi taillé en pointe et plus gros que les autres fixait les deux pieds. Le poids de cette figure, pesée par les orfèvres qui firent l'inventaire de Saint-Denis au quinzième siècle, fut trouvé de vingt-deux marcs quatre onces, et ceux-ci, déduisant un marc pour la tare des pierres fines et des perles, estimèrent le poids de l'or à vingt et un marcs quatre onces. Le nimbe était exécuté en émail cloisonné, avec quatre saphirs dans les croisillons. Le titre de la croix, dont l'inscription était rendue en quatre lettres incrustées d'émail, était formé d'une plaque d'or appliquée sur cuivre et décorée de

pierres fines et d'émaux cloisonnés. Son poids était de deux marcs cinq onces et demie; l'or y entrait pour un marc.

Au pied de la croix on voyait la figure de Suger en costume d'abbé de Saint-Denis et à genoux. Elle était exécutée en haut-relief au repoussé (enlevée à demi-bosse d'or, dit l'inventaire).

Le revers de la croix était bordé dans tout son contour de pierreries et de petits émaux cloisonnés sertis dans des chatons de forme ronde. Au point d'intersection de la hampe et des bras de la croix existait une large rose à six feuilles bordée extérieurement de pierres fines et de perles; le centre était rempli par une grosse topaze, et chacune des feuilles par un émail cloisonné. Les six émaux contenaient chacun un mot de cette inscription : TRADET FORTIS QUI FREGIT VINCULA MORTIS. Le champ du milieu tant dans la hampe que dans les bras de la croix, était chargé de quarante-quatre pierres fines d'un très-gros volume (trente-huit saphirs, quatre topazes et deux aigues-marines), disposées verticalement dans la hampe au-dessus les unes des autres, et horizontalement à côté les unes des autres dans les bras; elles étaient serties dans des chatons en forme de quatre-feuilles, exécutés en filigrane d'or[1] et enrichis de perles dans leurs angles rentrants. Quatre-vingt-seize émaux cloisonnés en forme d'écusson ornés de trois perles posées sur leurs pointes étaient disposés entre les pierres

(1) « Trente-huit grands saphirs assis sur grands fermilletz d'or à jour » à quatre demi-compas de façon de Venise, » tels sont les termes de l'inventaire de Saint-Denis. Voyez à l'article suivant une explication sur ce travail vénitien, opus veneticum.

fines pour les séparer. Une plaque de cuivre doré placée au bas de la hampe renfermait ce distique écrit en lettres d'émail :

Rex bone, Suggeri dignare pius misereri;
De cruce protege me, pro cruce dirige me.

Le poids de la croix, telle que nous venons de la décrire, était de cent seize marcs, et les rédacteurs de l'inventaire du quinzième siècle, rabattant soixante-trois marcs et demi pour le poids des pierres, du cuivre et du bois et d'un anneau de fer, estimèrent à cinquante-deux marcs et demi le poids de l'or. L'inventaire ne fait pas connaître la hauteur de la figure du Christ, non plus que celle de la croix. En faisant attention d'une part que la figure n'était pas massive, mais creuse (1), qu'il est probable dès lors qu'elle était exécutée au repoussé, et d'autre part, qu'on y avait employé la quantité considérable de vingt et un marcs d'or, on ne doit pas se tromper en fixant sa hauteur à un mètre (2). Cette hypothèse admise, on devrait donner environ deux mètres d'élévation à la croix qui portait ce Christ, ce qui n'a rien d'exagéré quand on pense que les feuilles d'or, assez peu

(1) « Le crucifix d'or creux, » dit l'inventaire.

(2) On a vu que la draperie qui s'étendait entre le nombril et les genoux du Christ était chargée de quatre-vingt-quatre pierres fines, quatre émaux et cent quinze perles. A moins de supposer une accumulation disgracieuse, on ne saurait donner moins de trente centimètres de hauteur à cette draperie pour y distribuer ces deux cents et quelques pièces. Or, d'après les proportions du corps humain, la partie qui s'étend depuis le nombril jusqu'au-dessus des genoux, égale à la hauteur de trois faces, forme les trois dixièmes de la hauteur totale du corps. On retrouverait encore par cette appréciation la hauteur d'un mètre que nous attribuons au Christ de Suger.

épaisses [1], dont on avait recouvert le bois qui en formait l'âme pesaient plus de cinquante-deux marcs.

Ce magnifique crucifix et la colonne qui le portait furent consacrés par le pape Eugène III, lorsqu'il vint à Saint-Denis célébrer les fêtes de Pâques. Le saint-père prononça une sentence d'anathème et d'excommunication contre ceux qui y porteraient une main sacrilége pour en dérober quelque chose [2]. Philippe de Valois, dans un grand besoin d'argent pour soutenir la guerre contre les Anglais, avait demandé à l'abbé de Saint-Denis de lui livrer le crucifix d'or, mais il renonca à s'en emparer lorsqu'il eut eu connaissance de la sentence d'excommunication prononcée par le pape Eugène [3]. La croix avait échappé au pillage qui eut lieu dans l'abbaye de Saint-Denis, lorsque les huguenots s'en emparèrent pendant les guerres de religion ; mais les chefs de la Ligue, qui combattaient pour le maintien de la foi catholique, ne s'effrayèrent pas cependant de l'excommunication fulminée contre les déprédateurs de la croix, et ils s'emparèrent du crucifix et de beaucoup d'autres choses précieuses du trésor de Saint-Denis. Le recolement d'inventaire fait en 1634 constate en effet que le crucifix d'or fut enlevé de Saint-Denis, en 1590, par les ordres du légat du pape, du duc de Nemours et du prévôt des marchands de Paris, et transporté dans cette ville par les gardes du duc de Nemours [4] : « Et est » grandement à remarquer, dit le bon religieux Jacques

(1) « La croix dudit crucifix d'or foible plaqué sur bois, » porte l'inventaire.

(2) Sugerius, loc. cit.

(3) Doublet, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 252.

(4) *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 169.

» Doublet dans son Histoire de l'abbaye de Saint-Denis, » que celuy qui fit prendre le crucifix, quelque grand » qu'il fust, ressentit auparavant l'an expiré, l'effect de » ceste censure et anathème fulminé, non en vain, par » le vicaire de Jésus-Christ en terre, le pape Eugène, » d'autant qu'il mourut violentement, plein de rage et » de fureur, en la grande fleur de son aage, et au plus » fort de ses desseins et entreprises, sans mettre en » compte les afflictions dont il a esté visité de la part de » Dieu qui n'est accepteur de personne et qui chastie plus » puissamment et plus exemplairement les grands que les » petits. »

Le dernier des grands travaux d'orfévrerie que fit exécuter Suger fut d'entourer de tables d'or historiées les deux côtés latéraux et le derrière du maître-autel de l'église Saint-Denis. Voici ce qu'il dit au sujet de ce travail : « La table qui décorait le devant du principal » autel de Saint-Denis, donnée par l'empereur Charles » le Chauve, était la seule qui fût riche et précieuse; » mais comme c'était à cet autel que j'avais prononcé » mes vœux monastiques, je m'empressai d'en compléter » l'embellissement. Je fis appliquer une table d'or à cha- » cune des parties latérales, et afin que l'autel parût d'or » de tous côtés, j'en fis exécuter une quatrième plus pré- » cieuse, qui acheva de l'entourer [1]. »

Au quinzième siècle, le devant d'autel donné par Charles le Chauve, et la table d'or que Suger avait fait faire pour revêtir le derrière de l'autel, n'existaient déjà plus. Le parement d'autel qui subsistait alors était composé des deux tables latérales exécutées d'après les

(1) SUGERII *Liber de reb. in adm. sua gest.*, loc. cit.

ordres de Suger, lesquelles avaient été réunies l'une à côté de l'autre et encadrées ensemble dans une nouvelle bordure de cuivre doré. Il résulte de la description donnée par l'inventaire, que ces tables d'or reproduisaient, comme toutes les grandes pièces d'orfévrerie, une décoration architecturale. Dans chacune d'elles, on trouvait trois arcades soutenues par quatre pilastres, et au-dessus de chaque arcade un médaillon circulaire dans lequel était une figure de saint. Les arcades étaient remplies par des bas-reliefs reproduisant des sujets pieux; ces figures et ces bas-reliefs étaient exécutés au repoussé. Les pilastres et le contour des arcs et des médaillons étaient décorés de pierres fines. Une riche bordure d'or rehaussée de pierreries encadrait chacune des tables [1].

Comme on le voit, l'art s'unissait à la richesse de la matière dans l'orfévrerie de Suger; elle n'était pas moins splendide par l'éclat de l'or et des pierreries, qu'artistique par les figures de ronde bosse, les bas-reliefs et les peintures en émail incrusté qui s'y faisaient voir.

Les grands travaux que fit exécuter Suger par les meilleurs artistes de son temps, français ou étrangers, donnèrent une grande impulsion en France à l'art de l'orfévrerie. Les orfévres français ne manquèrent pas de les étudier. Quelques années après la consécration de la belle colonne émaillée, due au talent des artistes lorrains, les orfévres de Limoges, déjà célèbres par leurs travaux d'or et d'argent, s'étaient approprié l'art de l'émaillerie champlevée sur cuivre, et produisirent bientôt après des tableaux d'émail d'une grande importance. Les chroniques constatent également que postérieurement aux tra-

(1) *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 153.

vaux exécutés à Saint-Denis, l'orfévrerie fut cultivée avec succès dans toutes les parties de la France; nous le prouverons en citant quelques faits choisis entre beaucoup d'autres. Ainsi, Maurice de Sully, évêque de Paris († 1196), après avoir donné à son église un calice et un encensoir d'or, lui laissa en mourant vingt marcs d'or pour faire exécuter un bas-relief destiné à décorer le devant du grand autel [1]. Gervais, abbé du monastère de Saint-Germain d'Auxerre, décorait, en 1147, le principal autel de son église d'un parement d'argent sculpté, de poids considérable et de grande valeur [2]. Samson, archevêque de Reims († 1160), faisait exécuter un évangéliaire revêtu d'une riche couverture d'or, où l'on voyait six figures émaillées [3]. A la même époque Guillaume, abbé du monastère d'Andernès, au diocèse de Boulogne, exerçait lui-même avec succès l'art de l'orfévrerie [4]. Le trésor de l'église de Saint-Front à Périgueux s'était enrichi de très-belles pièces d'orfévrerie, et lorsque Henri, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, s'empara de la ville, il enleva de ce trésor un très-beau parement d'autel en argent, où l'on voyait reproduites les figures des douze apôtres [5]. L'église du monastère de Saint-Martial de Limoges ne fut pas plus heureuse. On cultivait tous les arts dans ce monastère, et notamment l'or-

(1) *Obit. Eccl. Parisiensis*, dans la *Coll. des cartulaires*, publiée par Guérard, t. IV, p. 145.

(2) Guido, *De gestis abb. S. Germani Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova bibl.*, t. I, p. 556.

(3) Tarbé, *Trésor des églises de Reims*, p. 71.

(4) Guillelmus, *Andrensis mon. chron.*, ap. d'Achery, *Spicil.*, t. IX, p. 338.

(5) *Epitome gest. eccl. Petragoriensis præsulum*, ap. Labbe, *Nova bibl.*, t. II, p. 759.

févrerie : aussi son trésor s'accrut-il beaucoup durant le cours du douzième siècle. Henri d'Angleterre le dépouilla complétement. Parmi les pièces qu'il enleva, on en trouve plusieurs d'une grande valeur artistique, comme la table du sépulcre de saint Martial, où il y avait cinq figures, et le parement du maître-autel entièrement d'or, où l'on voyait le Christ et les douze apôtres (1). Geoffroy de Vigeois, qui rapporte ces faits, dont il avait été témoin, dans sa chronique du monastère de Saint-Martial, ajoute qu'on pesa le métal enlevé parce que Henri le Jeune promettait de tout rendre, que le poids fut trouvé être de cinquante marcs d'or et cent trois marcs d'argent, mais que les déprédateurs ne firent pas une appréciation fidèle et suffisante, parce qu'ils ne tinrent aucun compte du beau travail des orfévres. Simon, élu abbé du monastère de Saint-Bertin en 1176, fit faire pour son église de grands travaux d'orfévrerie, parmi lesquels le cartulaire du monastère signale le devant du sarcophage d'or du saint fondateur, rehaussé de pierres fines et d'un admirable travail, la châsse de saint Folquin et cinq autres châsses pour y renfermer différentes reliques (2). L'un des chefs-d'œuvre de l'orfévrerie française de cette époque fut le tombeau de Henri Ier, comte de Champagne et de Brie. Ce prince, qui mourut en 1181, fut inhumé dans l'église de Saint-Étienne de Troyes, sous un superbe mausolée de bronze doré élevé de trois pieds au-dessus du sol, et couvert d'une table d'argent, sur

(1) Gaufredi *Chronica mon. Martialis Lemov.*, ap. Labbe, *Nova bibl.*, t. II, p. 335.

(2) *Cartularium Sithiense*, pars IIIa, § 22, publié par Guérard, *Coll. des cart.*, t. III, p. lxxi et 343.

laquelle il était représenté avec le comte Thibaud, l'un de ses fils [1]. Les orfévres parisiens, dont le talent n'avait pas paru suffisant à Suger pour qu'il leur confiât ses grands travaux, étaient sans doute devenus fort habiles vingt-cinq ans plus tard, puisqu'ils exécutèrent le magnifique parement d'autel de l'église Notre-Dame, pour lequel l'évêque de Paris, Maurice de Sully, avait donné à l'église vingt marcs d'or [2].

La ville de Montpellier, qui était renommée au moyen âge par le commerce de l'or, possédait des orfévres en réputation à la fin du douzième siècle, car on les voit s'organiser en corporation dès les premières années du treizième [3].

On doit donc reconnaître que dans la seconde moitié du douzième siècle l'orfévrerie fut cultivée avec succès dans les provinces du nord de la France, comme dans celles du centre et du midi; l'élan donné par les travaux de Suger fut général.

Comme nous l'avons dit, les pièces d'orfévrerie française remontant au douzième siècle sont extrêmement rares. Aux deux vases provenant de Suger et aux pièces enrichies d'émaux que nous citerons en traitant de l'émaillerie [4], nous pouvons cependant en ajouter quelques autres. Nous placerons en première ligne l'encensoir de M. Beuvignat de Lille, en bronze doré. Il est

(1) Baugier, *Mémoires historiques de la province de Champagne*; Châlons, 1721, t. I, p. 153.

(2) *Cartularium ecclesiæ Parisiensis*, publié par Guérard, t. IV, p. 145.

(3) J. Renouvier et Ad. Ricard, *Des maîtres de pierre et autres artistes de Montpellier*; Montpellier, 1844.

(4) Voyez au titre de l'Émaillerie, § II et III.

de forme sphérique et porté sur un petit pied; toute la surface est ciselée à jour; l'orfévre y a reproduit des dragons, des lions, des oiseaux au milieu de rinceaux délicieusement découpés. Au sommet est un ange assis sur un trône au pied duquel sont les figures des trois jeunes Hébreux, Ananias, Misaël et Azarias, que Dieu délivra miraculeusement des flammes et de la mort. Tout cela est d'un style excellent. On en trouve une très-belle gravure dans les *Annales archéologiques* (1).

Quelques croix et des chandeliers émaillés d'un très-bon style, provenant de l'école de Limoges de la fin du douzième siècle, existent dans différentes collections publiques et privées.

Le Musée de Rouen possède une belle croix d'argent doré de quarante-cinq centimètres environ de hauteur qui peut appartenir à la fin du onzième siècle ou aux premières années du douzième. Au centre de la face principale se trouve une petite croix d'or incrustée; le surplus du champ est enrichi de pierres fines serties dans des chatons pleins et couverts d'un léger filigrane qui dessine des rinceaux capricieux. Cette croix provient de l'abbaye de Valasse, où on la regardait comme un don de la reine Mathilde.

L'église cathédrale de Saint-Omer conserve une monstrance, ou plutôt un ciboire d'un bon goût. C'est une boîte cylindrique portée sur un pied circulaire et surmontée d'un couvercle figurant un petit édifice à arcades et à toit conique. Des arcades plein cintre et une ceinture de pierres fines, reliées l'une à l'autre par des filigranes, décorent la boîte cylindrique. Le couvercle est

(1) T. IV, p. 293.

également enrichi de pierres fines qui se détachent au milieu de rinceaux filigraniques très-élégants [1].

La petite église de Conques, village du département de l'Aveyron, possède un trésor très-curieux provenant de l'ancienne abbaye de Sainte-Foy établie en cet endroit. Parmi les pièces dont il se compose, il en existe trois qui remontent au douzième siècle; elles proviennent des dons faits par Begon, l'un des abbés de Sainte-Foy, qui monta sur le siége abbatial en 1099 et mourut en 1118. La première est un autel portatif de vingt-quatre centimètres de longueur sur quatorze de largeur, formé d'une plaque de porphyre rouge qui est encadrée dans des bandes d'argent. Chacun des grands côtés comprend sept arcades, et chacun des petits, quatre. Sous chaque arcade est une figure à mi-corps. Ces figures, gravées et niellées, sont d'un dessin correct, finement tracé; elles se détachent sur un fond décoré d'un semis de points, faits à l'étampe, qui forment des dessins variés. On y voit le Christ et sa Mère, les douze apôtres, saint Paul, les deux évangélistes qui ne sont pas apôtres, saint Étienne, sainte Cécile, puis les saints et patrons agenais, qui sont saint Caprais, saint Vincent et sainte Foy. La présence de ces trois personnages et l'inscription gravée sur le monument démontrent donc qu'il a été fait en France. On y trouve ainsi la preuve que la niellure était cultivée avec succès dans notre pays dès les premières années du douzième siècle.

La seconde pièce est un reliquaire d'argent, doré par places, qui offre l'aspect d'un petit monument de style

[1] On trouve la gravure de ce monument, avec une description de M. Deschamps de Pas, dans les *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 121.

byzantin. Au-dessus d'un socle carré dont les arêtes supérieures sont coupées en biseau, de manière à présenter à son sommet un plan octogone, s'élèvent trois colonnettes supportant un dôme à côtes qui est terminé par un cylindre enrichi de turquoises et de perles reliées entre elles par des filigranes. Les quatre pans du socle sont garnis de plaques d'argent où sont reproduits des sujets; une seule subsiste en entier : on y voit un homme barbu, Samson ou Daniel, terrassant un lion. Le fût et le chapiteau des colonnes sont ornés de rinceaux ou d'imbrications en relief. Un buste de saint, vu de face, occupe la partie inférieure de chaque entre-colonnement; la partie supérieure est garnie de verre, pour laisser voir les reliques qui sont à l'intérieur. Une inscription est gravée sur l'architrave qui porte le dôme. Ce petit monument a trente-neuf centimètres de hauteur; sa base, douze centimètres de côté. Toutes les figures et les ornements qui font saillie sont exécutés au repoussé et terminés par la ciselure. Le reliquaire de Begon offre un exemple d'un travail byzantin exécuté en France. Ce fait, réuni à bien d'autres, confirme dans la pensée que des artistes grecs ont dû s'y établir au onzième siècle.

La troisième pièce du trésor de Conques, provenant de l'abbé Begon, est un reliquaire de la vraie croix. Il se présente sous la forme d'une stèle de bois reposant sur une base un peu plus large, ayant, le tout, trente-neuf centimètres de hauteur. La face, les côtés et la base sont recouverts de plaques d'argent, dorées par parties et enrichies de pierres fines cabochons. Le sujet de la crucifixion, où l'on voit le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, occupe la partie centrale de la

stèle. Le reliquaire a malheureusement beaucoup souffert des remaniements exécutés à différentes reprises. Les inscriptions gravées ou repoussées qui existent sur les trois monuments ne laissent aucun doute sur la date de leur exécution et sur leur provenance.

Le trésor de Conques a trouvé un historien fort habile dans M. Alfred Darcel, qui non-seulement a publié une savante description de tous les objets qui le composent, mais qui y a joint des gravures excellentes exécutées sur ses dessins, dont la correction et l'exactitude sont au-dessus de tout éloge [1].

III.

XIIe siècle en Angleterre.

En Angleterre, on continua, au douzième siècle, à exécuter de très-belles pièces d'orfévrerie, et c'est encore dans les monastères, comme au onzième, que l'on rencontre les plus habiles orfévres. L'abbaye de Saint-Alban se distingua entre toutes les autres; les arts y furent constamment cultivés. Parmi les artistes orfévres moines de cette abbaye, on cite surtout Ankétill, qui jouissait d'un grand renom vers le milieu du siècle. Sur la demande pressante du roi de Danemark, il se rendit dans ce pays, et pendant un séjour de sept années, il y termina de grands travaux d'orfévrerie pour ce prince, qui lui donna le titre de garde et de directeur du monnayage. L'ouvrage qu'on regardait comme son chef-d'œuvre, celui qui lui valut sa grande réputation, fut la châsse de saint Alban, qu'il fit pour son monastère sous

[1] *Trésor de Conques*, dessiné et décrit par M. ALFRED DARCEL; Paris, 1861.

l'abbé Geoffroy; elle était enrichie de figures exécutées au repoussé et ornée de pierreries, et, comme toutes les châsses de cette époque, surmontée d'un toit décoré d'une riche crête. Il fut aidé dans ce grand travail par un de ses élèves laïques, Salomon de Ély [1].

L'abbé Robert, neveu de Geoffroy, qui fut élu abbé de Saint-Alban, avait le goût de son oncle pour les belles pièces d'orfévrerie. Dans un voyage qu'il fit en Italie pour soumettre diverses affaires importantes au pape Adrien IV (1154 † 1159), qui était originaire d'un petit village appartenant à l'abbaye de Saint-Alban, il emporta avec lui et offrit au souverain pontife plusieurs ouvrages d'or et d'argent fabriqués dans ce monastère. Plus tard il envoya à Rome par un de ses religieux deux merveilleux candélabres d'or et d'argent très-artistement ouvragés, que le pape offrit sur-le-champ à la basilique de Saint-Pierre, pour être un perpétuel souvenir du saint martyr d'Angleterre [2]. Parmi les moines artistes du monastère de Saint-Alban, on cite encore Guillaume, qui réunissait le talent de peintre à celui de ciseleur, et ses deux élèves Simon et Richard [3].

L'abbaye de Glocester renferma aussi, au douzième siècle, des artistes orfévres. Un magnifique chandelier de bronze fondu, à cire perdue, ciselé et doré, qui appartient aujourd'hui au musée Kensington de Londres, en est un brillant témoignage. Ce chandelier, de cinquante centimètres de hauteur, est élevé sur un pied à trois faces porté par des pattes de lion et terminé par

(1) Matth. Paris, *Vit. abb. S. Albani monast.*, p. 38.
(2) *Idem*, p. 42.
(3) *Idem*, p. 71.

une cuvette que soutiennent des animaux fantastiques. Le nœud est occupé par les attributs des évangélistes; mais l'ornementation du pied, de la tige et de la cuvette est des plus étranges : c'est un enchevêtrement de quarante-deux monstres et de neuf figures humaines qui se déploient au milieu d'enroulements capricieux. Les bêtes se tourmentent et mordent les êtres humains, complétement nus, qui abandonnent en pâture ou à d'affreuses caresses tous les membres de leur corps à ces bêtes cruelles. On a vu dans ces singulières compositions le vicieux aux prises avec le vice animé, et le distique suivant, gravé sur le bandeau qui borde la cuvette du candélabre, paraît justifier cette explication :

Lucis onus, virtutis opus, doctrina refulgens,
Prædicat ut vitio non tenebretur homo (1).

On remarque souvent sur les chandeliers romans des enlacements de bêtes fantastiques et de figures humaines; mais dans aucun de ceux qui subsistent on ne voit rien qui puisse approcher du déréglement d'imagination qui se produit dans celui-ci. Le travail a du rapport avec les ciselures indiennes, et il est évident que l'auteur de ce curieux monument a été influencé par des productions orientales qu'il avait sous les yeux. C'est, du reste, d'un très-bel effet, et le modelé, sans être absolument irréprochable, ne manque pas cependant d'une certaine correction.

Une inscription qui se déroule en spirale sur une bandelette autour de la tige du candélabre, constate

(1) « Faisceau de lumière, œuvre de piété, doctrine resplendissante, il (ce flambeau) apprend à l'homme à ne pas s'égarer dans les ténèbres du vice. »

que l'abbé Pierre et ses moines en firent présent à l'église Saint-Pierre de Glocester :

Abbatis Petri gregis et devotio mitis,
Me dedit ecclesie Sci Petri Glocestre [1].

Fort heureusement l'abbé Pierre a laissé des traces de sa prélature, et cette inscription permet de préciser la date de l'exécution du bronze, ce qui ne manque pas d'intérêt pour l'histoire de l'art. L'abbaye de Glocester n'avait que deux moines à la fin du onzième siècle; mais quelques années après, vivifiée par un homme d'énergie, l'abbé Serlon, elle comptait cent moines. Ce digne abbé avait rebâti l'église, et l'on comprend que l'abbé Pierre, qui lui succéda en 1104, se soit occupé du mobilier. Il gouverna l'abbaye jusqu'en 1113. Cette inscription nous donne donc positivement et l'origine et la date de l'exécution. Une autre inscription fort ancienne, mais assez mal gravée, qui existe dans l'intérieur de la cuvette, fait connaitre que le candélabre passa du monastère de Glocester dans l'église du Mans, à laquelle il aurait été donné par un nommé Thomas de Pocé :

Hoc Cenomanensis res ecclesie Pociensis Thomas ditavit,
Cum sol annum renovavit [2].

Mis au rebut par les chanoines du Mans, il devint la propriété d'un M. Espaulart, et à la vente qui fut faite en 1857 de la collection de cet amateur, le prince Pierre Soltykoff en fit l'acquisition moyennant vingt

[1] « L'abbé Pierre et son doux troupeau, pour satisfaire à leur dévotion, m'ont donné à l'église Saint-Pierre de Glocester. »

[2] « Thomas de Pocé a enrichi de ce vase l'église du Mans, lorsque le soleil renouvela l'année. »

mille francs [1]; à la vente de la collection du prince, en 1861, il a été adjugé moyennant quinze mille trois cents francs.

IV.

XII[e] siècle en Italie.

L'Italie est peut-être plus pauvre que la France en monuments d'orfévrerie du douzième siècle. Il est certain cependant, et les chroniques en font foi, qu'on exécuta beaucoup d'orfévrerie en Italie durant cette époque; ainsi, par exemple, la chronique du monastère de Farfi constate que l'abbé Bérard, qui mourut en 1119, avait fait faire pour son église deux parements d'autel d'argent doré, et avait décoré plusieurs missels et évangéliaires de couvertures d'argent doré sur l'une desquelles on voyait un crucifix en relief [2]. Il fallait bien que l'orfévrerie italienne fût en possession d'une certaine réputation en Europe, puisque les orfévres lombards exportaient les productions de leurs ateliers jusque dans les Flandres, où l'orfévrerie allemande devait craindre peu de concurrence. En effet, Galbert, dans la Vie de Charles le Bon, comte de Flandre, nous apprend que des marchands lombards, venus à la foire de la ville d'Ypres, avaient vendu au comte, quelques jours avant sa mort (1127), une coupe d'argent d'un admirable travail : la liqueur dont on la remplissait disparaissait

[1] Le P. ARTHUR MARTIN a donné dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, une notice sur ce candélabre, et l'a accompagnée de deux planches, où il est représenté sur ses trois faces. Il a été également reproduit dans les *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 61.

[2] *De casibus infaustis mon. Farfensis,* ap. MURATORI, *Antiq. It. med. ævi*, t. VI, p. 285.

aux yeux des spectateurs par l'effet d'un mécanisme [1].

Plusieurs documents rapportés par Zanetti [2] disent encore que dès cette époque Venise s'était fait une grande réputation pour ses ouvrages de filigrane. Les orfévres de Venise ne se contentaient pas de rendre des ornements ou des fleurs avec des fils délicats d'or ou d'argent, ils savaient s'en servir encore pour exprimer des figures ou des sujets. Ce genre de travail, qui recevait vulgairement à Venise, au commencement du douzième siècle, le nom de opus entrecoseum, s'appelait partout ailleurs opus veneticum, du nom de la ville où il avait été inventé. Un article de l'inventaire du trésor du saint-siége, commencé en 1295 par les ordres de Boniface VIII, ne laisse aucun doute sur ce que pouvait être ce travail vénitien. Ainsi on y trouve décrit : « Un » vase d'argent, ouvrage de Venise en fils, avec diverses » images sous des verres. » Urceum de argento de opere » venetico ad filum cum diversis imaginibus sub cris- » tallis [3]. » L'inventaire de la Sainte-Chapelle de Paris, de 1480, rapproché de l'histoire de cet édifice publiée par Jérôme Morand, vient confirmer l'explication de ce qu'on entendait au moyen âge, en orfévrerie, par travail vénitien. On lit en effet dans cet inventaire : « Una » pulcherrima crux auro cooperta de opere venetico mu- » nita pluribus lapidibus pretiosis [4]. » Et quand Jérôme

(1) *Acta Sanct.*, p. 179.

(2) Zanetti, *Dell' origine di alc. arti princip. appresso i Veneziani ;* Venezia, 1758, p. 96.

(3) *Inventarium de omnibus reb. inv. in thesauro Sedis Apostolice*, Ms. Bibliothèque impériale, n° 5180, fol. 11.

(4) *Inventarium octavum reliq., jocalium, vasorum.... sacre capelle Palatii reg. Parisius factum anno* 1480; Ms. Bibliothèque impériale, suppl. lat., n° 1656, fol. 18.

Morand décrit cette croix, il dit : « Une croix d'or en » filigrane, appelée la croix de Venise [1]. »

Ces filigranes de Venise étaient fort en vogue au douzième siècle; nous avons vu que les pierres fines qui garnissaient le champ du milieu au revers de la grande croix d'or de Suger étaient « assises sur grands fermil- » letz d'or doubles à jour de façon de Venise, » c'est-à-dire serties dans des chatons exécutés en filigrane d'or offrant des ornements à jour. On sait aussi par la *Diversarum artium schedula* de Théophile que les Toscans étaient d'habiles émailleurs.

Si les orfévres italiens se distinguèrent au douzième siècle dans la bijouterie, ils restèrent bien au-dessous des orfévres français et allemands dans l'orfévrerie artistique. Les productions de cette époque appartenant à l'Italie qui dénotent quelque mérite sont évidemment sorties de la main des artistes grecs qui s'y trouvaient en assez grand nombre, ou bien des élèves qu'ils avaient formés. Ainsi la plus remarquable pièce d'orfévrerie de cette époque que possède l'Italie est le parement d'argent du maître-autel de la cathédrale de Città di Castello que fit exécuter le pape Célestin II († 1144). C'est un ouvrage de ciselure remarquable. Au centre on voit le Christ assis sur un trône dans une gloire ; il est entouré des symboles des évangélistes; deux bas-reliefs reproduisant des scènes tirées du Nouveau Testament sont disposés de chaque côté de cette partie centrale. D'Agincourt, qui a donné la gravure du monument, formule ainsi son opinion sur l'origine et sur la valeur artis-

(1) *Histoire de la Sainte-Chapelle de Paris;* Paris, 1790, p. 53.

tique qu'il lui attribue : « L'ensemble de cette composi-
» tion, l'ordonnance des sujets qui remplissent les quatre
» grands panneaux et qui sont choisis avec assez d'in-
» telligence dans la vie de Jésus-Christ, l'image du
» Rédempteur dans toute sa gloire qui en occupe le
» milieu, enfin le style général, qui ne manque pas de
» dignité dans les formes et dans les draperies, tout me
» persuade que cette ciselure est un ouvrage de l'école
» grecque et qu'elle fut ou achetée en Grèce ou exécutée
» en Italie par des maîtres grecs qui s'y trouvaient alors
» et qui commençaient même à y former quelques
» élèves [1]. » En effet, les ciselures de ce parement d'autel sont en rapport parfait avec les peintures des manuscrits grecs du douzième siècle, et il est impossible de n'y pas reconnaître une production de l'école grecque de ce temps. Le sentiment de l'art, bien qu'en décadence, s'y fait encore sentir.

Il en est tout autrement dans une pièce d'orfévrerie sculptée, véritablement italienne, que d'Agincourt cite à l'appui de son opinion. C'est une grande châsse, espèce d'armoire, contenant diverses reliques que l'on conserve dans l'oratoire connu sous le nom de Sancta sanctorum, situé à Rome près de Saint-Jean de Latran [2]. Les ornements qui couvrent les portes sont en feuilles d'argent travaillé au ciselet; ils ont été exécutés vers la fin du douzième siècle sous le pontificat d'Innocent III (1198 † 1216). Bien que ce monument soit postérieur de soixante ans environ au parement d'autel de Città di

(1) D'Agincourt, *Hist. de l'art,* t. II, p. 49; Sculpt., t. IV, pl. XXI.

(2) Ce monument est reproduit par d'Agincourt, t. IV; Sculpture, pl. XXI.

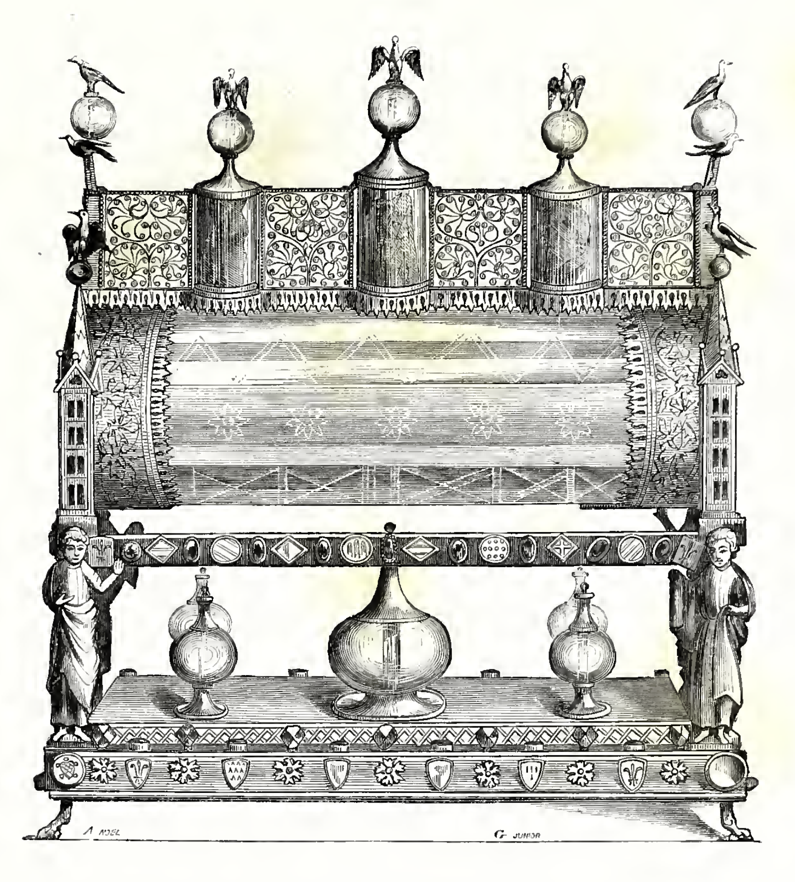
Castello, il porte véritablement l'empreinte de la barbarie. Les compositions des sujets sont bizarres et les figures dessinées avec une incorrection qui atteste un anéantissement complet de tous les principes. A la même époque cependant les orfévres allemands exécutaient pour la châsse des rois mages et pour celle de l'église de Deutz des figures de ronde bosse en argent d'un modelé excellent et qui sont véritablement des œuvres très-remarquables.

Le trésor de la cathédrale de Milan possède une crosse d'argent doré qui doit remonter au douzième siècle. La volute très-allongée et aplatie est enrichie de petits émaux cloisonnés; elle est surmontée d'une petite croix. On la dit byzantine, mais elle n'a pas le caractère d'ornementation de l'orfévrerie grecque; nous la croyons italienne.

Bien que l'orfévrerie n'ait pas jeté le même éclat dans tous les pays de l'Europe au douzième siècle, on a pu se convaincre par les faits et surtout par les monuments encore subsistants que nous avons signalés, que cette époque a été l'une des plus brillantes de cet art. L'orfévre de ce temps était l'artiste par excellence; il se montrait dans la composition des grandes pièces aussi habile architecte que sculpteur émérite. Dans toutes ses œuvres, grandes ou petites, son imagination, féconde en ressources toujours nouvelles, savait apporter une étonnante variété dans l'ornementation. Mêlant les vives couleurs des émaux à l'éclat des pierres fines et de l'or et à la blancheur de l'ivoire, il obtenait par les contrastes les plus heureux effets. Dans la gravure des métaux et dans la peinture, qu'il appliquait sur le métal avec un vernis brun d'un ton très-puissant, il se distinguait par

la correction et la fermeté de son dessin. Toutes ses œuvres étaient empreintes d'un style sévère et d'un grand caractère d'originalité. L'artiste industriel du douzième siècle n'avait pas étudié le grand art de la Grèce antique, et ses compositions ne lui avaient rien emprunté; mais pour avoir été conçues sous un ciel moins propice, elles n'étaient pas moins belles dans leur genre, et ce n'est pas sans raison qu'elles ont obtenu une grande vogue dès que l'archéologie les a eu remises en lumière.





CHAPITRE V.

L'ORFÉVRERIE A L'ÉPOQUE OGIVALE.

§ I.

XIIIe, XIVe et XVe SIÈCLES EN ALLEMAGNE, EN FRANCE ET DANS LE NORD DE L'EUROPE.

I.

XIIIe siècle.

Durant l'époque ogivale, l'orfévrerie, influencée par l'architecture dans la conception de ses sujets, suivit dans leur exécution les progrès et les tendances de la sculpture; elle marcha d'un pas à peu près égal et fut

soumise aux mêmes influences en Allemagne, en France et dans le nord de l'Europe; nous pouvons donc réunir sous le même paragraphe l'historique de l'orfévrerie dans ces différents pays, en nous réservant de traiter à part ce qui se rapporte à l'orfévrerie en Italie, où la renaissance de l'art s'était produite non-seulement par l'imitation de la nature, mais encore par l'étude des monuments de l'antiquité et par un retour vers les procédés des anciens.

Le siècle de saint Louis fut un siècle profondément religieux, et le talent des artistes laïques, comme celui des moines artistes, fut presque exclusivement appliqué à l'exécution des vases sacrés, des châsses, des reliquaires et des retables que les souverains, les évêques et les riches monastères, tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre, firent faire à l'envi pour des églises. Ces travaux d'orfévrerie, qui surpassèrent sous le rapport de l'art tout ce qu'on avait fait dans les siècles précédents, subsistent encore en grand nombre. Nous aurons donc rarement recours aux textes anciens pour faire connaître l'orfévrerie du treizième siècle, puisque nous aurons des monuments à signaler à nos lecteurs. Nous ne pourrons faire mention de tous, et nous nous bornerons à décrire les plus importants. Nous ferons connaître cependant quelques-uns de ceux qui ont disparu, lorsque leur reproduction par la gravure, ou les descriptions qui en sont restées dans d'anciens titres, pourront fournir des éclaircissements soit sur l'historique, soit sur la technique de l'orfévrerie à l'époque dont nous allons nous occuper.

Comme on l'a vu, l'Allemagne était, à la fin du dou-

zième siècle, à la tête du mouvement artistique; l'école rhénane, que nous pourrions appeler l'école de Cologne, conserva sa prééminence dans les premières années du treizième. C'est en effet le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle qui va nous offrir les premiers et les plus beaux spécimens de l'orfévrerie de cette époque. La châsse qui renferme le corps de Charlemagne mérite à tous égards le premier rang.

Cette châsse, d'argent doré, a près de deux mètres de longueur; elle est, comme la plupart des grandes châsses du douzième siècle, dans la forme d'un sarcophage composé d'un long coffre rectangulaire élevé au-dessus d'un soubassement et surmonté d'un toit à deux versants; les deux petits côtés du monument présentent ainsi des pignons aigus. Huit arcades plein cintre, soutenues par des colonnettes accouplées, se déploient sur chacun des grands côtés du sarcophage; elles abritent des statuettes assises reproduisant les plus célèbres des empereurs successeurs de Charlemagne. Dans l'un des petits côtés, l'artiste a placé un groupe de la Vierge avec deux anges; dans l'autre, Charlemagne entre le pape Léon III et un évêque : ces figures, dont le modelé laisse peu à désirer, sont remarquables par leur beau caractère. Les tympans triangulaires qui existent au-dessus des colonnettes, entre les arcades, sont remplis par des figures d'anges en buste. Les deux versants de la toiture, divisés en larges encadrements carrés, renferment des bas-reliefs exécutés au repoussé; ces bas-reliefs reproduisent l'expédition de Charlemagne en Espagne d'après la légende de Turpin. Les personnages sont revêtus des costumes et portent les armes en usage

au douzième siècle. Le soubassement de la châsse, les colonnettes, les arcs plein cintre qu'elles supportent, et toutes les bandes de métal qui forment l'ossature du monument, sont enrichis de petites plaques de filigranes enchâssant des pierres fines, et d'émaux où se trouvent épargnés sur le fond d'or des rinceaux, des ornements, des figures en buste, des oiseaux et des animaux, parmi lesquels on remarque des dragons affrontés et des dragons attachés l'un à l'autre par la queue [1]. Le faîtage est décoré d'une crête élégamment découpée et de cinq boules dont quatre sont en métal émaillé. C'est un magnifique ouvrage, dont aucune description ne peut faire connaître toutes les beautés. Nous en avons fait exécuter un dessin très-fidèle dont nous offrons la reproduction à nos lecteurs dans la planche XLVII de notre Album.

La châsse de Charlemagne était autrefois exposée derrière l'autel du chapitre, au fond du chœur de l'église; elle est aujourd'hui renfermée dans une armoire de la sacristie. Le corps de Charlemagne dans une armoire, quelle profanation! Mais aussi quel souci veut-on que prenne la Prusse, qui possède Aix, on ne sait pourquoi, des restes du grand homme qui a dompté les barbares habitants des bords de l'Elbe et de la Sprée? Ces reliques vénérées ne devraient-elles pas être confiées soit à l'Autriche, dont les empereurs se prétendent les successeurs de Charlemagne, soit plutôt à la France, qui formait le noyau vital de l'empire fondé par ce héros et d'où sont sorties les vaillantes légions qui, sous sa con-

[1] Le R. P. Arthur Martin a reproduit en couleur quelques-uns de ces émaux dans ses *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XLIII.

duite, ont vaincu les ancêtres des possesseurs actuels de ses restes glorieux? On attribue généralement à Frédéric Barberousse (1152 † 1190) le don de la châsse. Il est probable en effet que ce prince en a ordonné l'exécution lorsqu'il retira les restes de Charlemagne du tombeau; mais elle n'a dû être terminée que postérieurement à sa mort, sous Frédéric II son petit-fils, avant que celui-ci eût été couronné empereur (1220) et lorsqu'il n'avait encore que le titre de roi des Romains et de Sicile. En effet, on trouve parmi les statuettes qui enrichissent les longs côtés du sarcophage, celles de deux successeurs de Frédéric Barberousse : Henri VI son fils et Othon IV, qui tous deux, dès lors, ont dû régner avant que la châsse eût été terminée; puis, dans la dernière des arcades à droite, on voit la figure d'un jeune souverain imberbe, et au-dessus de la tête, cette inscription : FREDERICUS REX ROM. ET SICILIE. Frédéric, fils de Henri VI, né en Italie en 1194, avait été élevé dans le royaume de Naples, que cet empereur avait réuni à l'Empire. Frédéric, du vivant même de son père, avait été reconnu roi des Romains; malgré cela, âgé seulement de trois ans à la mort de celui-ci, il ne fut pas admis à succéder au titre d'empereur, et Othon de Brunswick, élu à Cologne, se fit sacrer à Rome. Othon IV voulut, en 1212, s'emparer de la Pouille et enlever à Frédéric la dernière part de son héritage. Mais le jeune roi de Sicile, âgé seulement alors de dix-sept ans, réussit à chasser son adversaire de l'Italie, et vint à Aix-la-Chapelle se faire élire empereur. Ce fut bien certainement à cette époque qu'il ordonna de terminer la châsse de Charlemagne. Le titre de roi des Romains et de Sicile qui

lui est donné dans l'inscription gravée au-dessus de sa statuette prouve évidemment que cette statuette a dû être placée dans sa niche avant que Frédéric eût pris le titre d'empereur. Or, depuis l'année 1212 jusqu'à l'année 1220, qu'il alla se faire sacrer à Rome par le pape, ses édits le désignent seulement comme roi des Romains et roi de Sicile, Romanorum rex et rex Siciliæ; mais après 1220, Frédéric se proclama empereur, Fredericus, divina favente clementia, Romanorum imperator, semper augustus [1]. Les faits historiques démontrent donc positivement que la châsse a dû être terminée de 1212 à 1220 et avant le sacre de Frédéric II à Rome. Si cette belle châsse peut être revendiquée par le treizième siècle à cause de ses sculptures, qui n'ont dû être faites que sous Frédéric II, elle appartient au douzième par la simplicité de sa forme.

Au treizième siècle, les orfévres, plus habiles, voulurent rivaliser avec les architectes; au lieu d'un sarcophage décoré d'arcades, motif conservé de l'art des catacombes, on voit apparaître un édifice : le tombeau se change en sanctuaire. De même que toutes les églises furent construites à cette époque sur un plan semblable et dans un style identique, de même les châsses offrirent entre elles une grande analogie, quel que fût le lieu de leur exécution. La forme adoptée par les artistes du treizième siècle est presque toujours celle d'un petit édifice. Les figures qui y sont représentées sont ordinairement le Christ, la Vierge et les apôtres, personnages que l'on retrouve sur les façades et dans les porches des

(1) Frederici II imp. *Constitutiones*, ap. Pertz, *Mon. Germ. historica*, t. IV, p. 223 et seq.

grandes églises. Leurs figures sculptées aux magnifiques portails de Chartres, d'Amiens, de Reims, sont reproduites sur les châsses contemporaines de ces édifices dans la même attitude et avec les mêmes insignes. L'analogie entre les églises et les châsses ne se borne pas aux sujets représentés, elle s'étend aussi aux formes architectoniques et aux ornements. Ce que l'architecte a exécuté sur une vaste échelle, l'orfévre le reproduit avec une émulation rivale; si l'un obtient des effets plus grands et qui provoquent tout d'abord l'admiration, l'autre la conquiert par l'excellente perfection de son œuvre.

C'est encore au Dôme d'Aix-la-Chapelle que nous allons emprunter un exemple. Cette église possède en effet le plus beau spécimen de ces châsses en forme d'édifice dans celle de Notre-Dame ou des grandes reliques. On travaillait à cette magnifique châsse, par les ordres de ce même Frédéric II, dès avant 1220; elle ne fut terminée que vers 1237. Bien que l'empereur eût contribué sans aucun doute pour de fortes sommes à l'exécution de ce monument, les fidèles qui de toutes parts venaient en foule en pèlerinage pour rendre hommage aux grandes reliques, furent appelés à y concourir. Un édit de Frédéric prescrivit que la totalité des offrandes que l'on déposerait dans le tronc placé devant le parvis serait appliquée à l'église tant que la châsse de Notre-Dame n'aurait pas été terminée [1]. C'est à l'aide de ces immenses ressources que fut exécutée la plus belle pièce d'orfévrerie religieuse qui ait survécu. La châsse, qui n'a pas moins de deux mètres dix centimètres de longueur, offre l'aspect d'un édifice religieux composé

[1] *Gesch. d. Stadt. Aachen*, II, Cod. diplom., v. 95.

d'une longue nef et de deux transsepts, ce qui lui donne la forme d'une croix; elle est surmontée d'un toit à deux versants. Des façades à pignon décorent les extrémités de la nef et des transsepts qui s'élèvent au milieu des flancs. La plinthe sur laquelle repose le corps du monument est décorée de plaques d'émail, alternant avec des filigranes qui enchâssent des pierres précieuses. Les parois, dans les deux faces latérales, sont occupées, de chaque côté des transsepts, par trois pignons reposant sur des colonnettes accouplées. Ces douze pignons ainsi distribués sur les grandes faces du monument, abritent les statues des apôtres. Des statues plus hautes, représentant le Christ, la Vierge, le pape saint Léon et Charlemagne, garnissent les quatre grandes façades; elles sont placées sous une riche arcade trilobée, que surmonte un pignon aigu. Des bas-reliefs, disposés sous des arcatures trilobées, décorent les versants du toit, que surmonte un ornement de faîtage découpé à jour. Les filigranes aux gracieux rinceaux, les émaux cloisonnés diaprés de brillantes couleurs, enrichissent toutes les parties de ce splendide monument. Des planches seules peuvent en faire connaître toute la beauté; nos lecteurs en trouveront d'excellentes dans le premier volume des *Mélanges d'archéologie,* où le R. P. Arthur Martin a donné une description détaillée de cette châsse (1).

La châsse de Charlemagne, de même que celle des trois Rois, appartenait par sa construction au style roman; dans la châsse des grandes reliques, le style ogival commence à se montrer dans les ogives aiguës des arcades trilobées des grands pignons; mais nous pou-

(1) *Mélanges d'archéologie;* Paris, 1847-1849, t. I, p. 1, et pl. I à IX.

vons citer un très-beau monument de l'école d'orfévrerie rhénane, postérieur d'environ trente années à la châsse des grandes reliques, dans lequel le style ogival devient dominant, bien que l'artiste ait encore conservé dans ses ornements des traditions du style roman. C'est la châsse de saint Éleuthère que possède la cathédrale de Tournay; elle fut exécutée en 1247, ainsi que le constate un des actes du chapitre [1]. C'est un petit édifice rectangulaire surmonté d'une toiture à deux versants inclinés. Les petits côtés sont enrichis d'un pignon élégant; chacun des grands côtés est divisé, tant dans le corps de l'édifice que dans la toiture, en quatre arcades trilobées à ogive aiguë qui sont portées sur des colonnettes dont les chapiteaux à crochets sont d'une rare élégance. Ces arcades sont composées d'un triple rang d'archivoltes et d'une crête disposée en rinceaux à jour. Chaque trilobe présente une riche variété de filigranes, de pierreries et d'émaux disposés symétriquement. La longueur de la châsse est d'un mètre quinze centimètres, sa largeur de cinquante-deux centimètres, et sa hauteur d'environ quatre-vingt-sept. Le faîtage et le rampant des pignons sont décorés d'une crête découpée à jour. Dans l'arcade de l'un des pignons est représenté saint Éleuthère assis, revêtu des habits pontificaux et portant dans la main gauche la cathédrale aux cinq clochers. Dans l'autre pignon, on voit la figure du Christ assis et foulant aux pieds le dragon et le lion. Les arcades du corps de l'édifice renferment les figures assises de saint Pierre, de saint Paul, de saint André, de saint Jean, de saint Barnabé, de saint Jacques le

[1] Elle est reproduite dans les *Annales archéologiques*, t. XIII, p. 113, et XIV, p. 114.

Mineur, de saint Barthélemy et de saint Jacques le Majeur. Les statuettes des pignons ont environ quarante centimètres de hauteur et les autres trente-deux. Les arcades de la toiture présentent, exécutées en haut-relief, les figures de l'Église et de la Synagogue personnifiées; celles de la Vierge et de l'ange tenant un rouleau où sont gravés les premiers mots de la Salutation angélique, et celles de saint Jean-Baptiste, de saint Matthieu, de saint Thomas et de saint Philippe. La pureté du modelé, la justesse des proportions, des mouvements et des attitudes, sont très-remarquables. Les vêtements, élégamment disposés, suivent avec souplesse les mouvements du corps; tout, en un mot, dans ces sculptures annonce un style plein de caractère et offre le témoignage d'un art très-élevé.

Nous n'avons cité jusqu'à présent que des châsses, parce qu'elles sont la plus haute expression de l'art de l'orfévrerie; mais les orfévres allemands produisirent des calices, des ciboires, des croix, des couronnes, des reliquaires exécutés dans des proportions plus restreintes avec non moins d'art et de finesse. Les reliquaires se présentent souvent sous la forme de bustes, de bras, de mains; ils sont, de même que dans le siècle précédent, enrichis de pierres fines et d'émaux.

Il existe encore un assez grand nombre de monuments religieux du treizième siècle dans les églises catholiques d'Allemagne (1), nous nous en occuperons plus spécialement en traitant du mobilier religieux. Un très-grand

(1) M. l'abbé Bock en a reproduit plusieurs dans *Das heilige Köln*; Leipzig, 1858. — M. Viollet-le-Duc a donné dans le *Dictionnaire du mobilier français*, pl. VII, la gravure du beau buste de saint Oswald, appartenant à la cathédrale d'Hildesheim.

nombre de ces monuments furent enrichis, au treizième siècle comme au douzième, d'émaux incrustés; nous aurons à en signaler plusieurs de très-remarquables lorsque nous nous occuperons de l'émaillerie. Les pièces d'orfévrerie religieuse sont à peu près les seules qui aient échappé, grâce à leur destination, aux caprices de la mode; nous pouvons cependant offrir à nos lecteurs, dans la planche XLVIII de notre Album, la reproduction d'une précieuse couronne que possède le trésor du roi de Bavière : on l'attribue à l'empereur Henri II, mais elle ne peut avoir appartenu à ce prince; sa forme, le style de son ornementation et la monture à griffes des pierres fines dont elle est enrichie, la classent parmi les œuvres de la seconde moitié du treizième siècle.

Les artistes allemands qui ont produit de si belles œuvres sont peu connus. Ils avaient cependant acquis une grande réputation, même à l'étranger. Lorenzo Ghiberti, à qui l'on doit le premier essai d'une histoire de l'art, parle, sans le nommer, d'un célèbre orfévre de Cologne qui avait été amené en Italie par le duc d'Anjou, frère de saint Louis, pour lequel il exécuta une grande quantité de beaux ouvrages d'or; Ghiberti signale surtout un bas-relief très-remarquable. Cet artiste traitait les têtes et les nus avec une telle correction, que Ghiberti compare ses travaux à ceux des statuaires de l'antiquité [1]. On doit encore classer parmi les artistes de l'école rhénane le moine Hugo, de l'abbaye d'Ognies, située près de Namur. Le trésor de

[1] L'essai de Ghiberti sur l'histoire de l'art a été publié par Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 99, et par M. Léop. Léclanché, dans sa traduction de Vasari, t. II, p. 88.

cette abbaye a passé dans les mains des religieuses de Notre-Dame de Namur, et nous avons déjà eu l'occasion de citer la belle croix byzantine qui en fait partie. M. Léon Cahier, notre habile orfévre, qui a lui-même exécuté de très-belles pièces d'orfévrerie religieuse, a cru reconnaître dans le trésor des religieuses de Notre-Dame, provenant d'Ognies, seize ou dix-huit pièces sorties des mains du moine Hugo. Trois de ces pièces sont signées de lui. La première est un petit calice orné de ciselures et de nielles; la seconde est un évangéliaire recouvert fort richement en vermeil repoussé et bordé d'ornements ciselés alternant avec des nielles. La pièce la plus remarquable est une monstrance d'argent doré, qui renferme une côte de saint Pierre. La forme en est assez étrange : c'est un croissant, disposé les pointes en haut sur une tige élégante qui est portée par un pied circulaire que soutiennent trois animaux fantastiques. Une tour, en cristal, flanquée de tourelles, s'élève du centre du croissant au-dessus de la tige. C'est dans cette tour qu'est renfermée la relique, enveloppée dans une riche étoffe de soie. Ce qui distingue ce reliquaire sous le rapport de l'art, ce sont les délicieuses ciselures dont il est enrichi. La face du croissant est couverte de rinceaux élégants dont les feuillages rappellent exactement ceux de la croix de Clairmarais dont nous avons parlé. Ils renferment de petites figures de chasseurs sonnant de la trompe et excitant des chiens contre des cerfs. Des pierres fines sont en outre serties au milieu des rinceaux. Dans les huit médaillons ovales qui décorent le pied, l'artiste a reproduit en relief quatre fois la figure de la Vierge et celles des protecteurs de l'abbaye d'Ognies : saint Lambert de

Liége, saint Servais de Maëstricht, saint Augustin, l'auteur de la règle des chanoines, et saint Nicolas, le patron de l'église du monastère. Au-dessous et dans les angles formés par les médaillons, on voit, au milieu de charmants feuillages, des chiens poursuivant des lièvres. Les compositions du moine Hugo sont du meilleur goût; les ciselures se font remarquer par la netteté et la correction du dessin, l'habileté du modelé et le fini de l'exécution. L'opposition de couleur entre les nielles de l'argent et la ciselure de l'or est du meilleur effet. Une inscription gravée en onciale cursive sur la tranche du pied de la monstrance, fait connaître le nom de son auteur et la date de son exécution : RELIQE ISTE FUERUNT HIC RECODITE ANNO DOMINI MCCXX OCT. FRAT. HUGO VAS ISTUD OPUS EST. ORATE PRO EO. Le révérend Père Arthur Martin a donné dans les *Mélanges d'archéologie* [1] une excellente reproduction de ce monument, qui suffirait à lui seul pour donner une grande idée des orfévres de l'école rhénane du commencement du treizième siècle. Cette école avait acquis une si grande réputation, qu'un calice d'or de la cathédrale de Cologne ayant été mis en vente, en 1216, pour satisfaire aux besoins de cette église, fut acheté par le chapitre de Notre-Dame de Paris au prix de trois cent soixante livres parisis, bien qu'il existât alors à Paris de très-bons orfévres, comme on va le voir. Ce calice pesait dix-neuf marcs d'or et était enrichi de pierres précieuses [2].

Nous devions la priorité à l'Allemagne, qui, dès la fin

(1) Paris, 1847-1849, t. I, p. 118, pl. XXIII.

(2) *Cartularium eccl. Parisiensis*, dans la *Collection des cartulaires*, publiée par GUÉRARD, t. II, p. 421, et t. IV, p. 207.

du dixième siècle, avait été la promotrice du mouvement artistique qui se prononça dans toute l'Europe au onzième. Mais la France ne resta pas longtemps en arrière, comme on a pu s'en convaincre par les grands travaux d'orfévrerie qui furent exécutés dans toutes les provinces pendant la seconde moitié du douzième siècle. L'art y était en progrès dès le commencement du treizième : aussi les pièces artistiques se rencontrent-elles très-fréquemment parmi les travaux des orfévres.

A la fin du douzième siècle ou dans les premières années du treizième, Philippe-Auguste (1180 † 1223) avait donné à l'abbaye de Saint-Denis un riche reliquaire d'argent doré renfermant une quantité considérable de reliques de différents saints. Ce reliquaire, dont Félibien a donné la gravure [1], avait la forme d'une petite église à deux pignons flanqués de tourelles et recouverte d'une toiture à imbrications. L'une des faces longitudinales de la nef était divisée en dix-huit compartiments carrés par des bandes de métal chargées de pierreries et d'émaux cloisonnés sur or. L'orfévre dans cette face où les reliques étaient exposées, avait sacrifié à l'ancien goût par l'amoncellement des pierres précieuses; mais sur l'autre face, que Félibien ne nous fait pas connaître, il s'était montré à la hauteur des progrès de son temps en reproduisant au milieu d'un quatre-feuilles un bas-relief de l'Annonciation [2].

Un magnifique monument d'orfévrerie des premières années du treizième siècle nous démontre que les

(1) Dom Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 526, pl. I.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis;* Archives de l'Empire, LL, 1327, fol. 59.

orfévres français ne le cédaient en rien à leurs voisins du Rhin. Thibaud III, comte de Champagne, était mort en 1201, à la fleur de l'âge, au moment où il allait partir pour Venise, comme généralissime de cette armée de croisés qui s'empara de Constantinople en 1204. Blanche de Navarre, sa femme, confia aux orfévres l'exécution du magnifique tombeau qu'elle lui fit élever dans la cathédrale de Troyes. Le sarcophage était de bronze et revêtu de plaques d'argent. Le socle sur lequel il s'élevait, et la table supérieure étaient d'argent enrichi d'or et d'émaux. La statue du prince, en habit de pèlerin, grande comme nature, était d'argent. Les yeux émaillés avaient leur couleur naturelle; c'était évidemment un portrait que l'artiste avait reproduit. Autour du sarcophage, des colonnes de bronze doré soutenant des arcades plein cintre formaient dix niches qui abritaient des statuettes d'argent de quatorze pouces de hauteur représentant, entre autres personnages, le roi Louis le Jeune, Henri Ier, père de Thibaud III, Blanche, sa femme, Sanche le Fort, roi de Navarre, son beau-père, et Scholastique, sa sœur [(1)].

On voit par cette description que les statuaires s'étaient faits orfévres; aussi les pièces d'orfévrerie artistique devinrent-elles très-fréquentes à partir du règne de Philippe-Auguste. Odon de Sully, évêque de Paris († 1208), voulant enrichir le trésor de son église de Notre-Dame, lui fit présent d'une statuette d'argent de la Vierge pesant onze marcs [(2)]. Lorsqu'en 1223,

(1) Baugier, *Mém. hist. de la province de Champagne*, t. I, p. 165.

(2) *Obituarium ecclesie Parisiensis*, dans la *Collection des cartulaires*, publiée par Guérard, t. IV, p. 109.

Louis VIII, à son avénement au trône, fit son entrée dans Paris, les magistrats municipaux lui offrirent un vaste bassin d'or où étaient représentés les quatre éléments sous des figures allégoriques et une foule de sujets tirés de la Fable [1].

Louis VIII régna moins de trois ans, mais il eut le temps d'élever à son père Philippe-Auguste, dans l'église de l'abbaye de Saint-Denis, un magnifique mausolée dont il confia l'exécution à l'orfévrerie. Le sarcophage, d'argent doré, était enrichi d'un grand nombre de figures [2]. La tombe que Blanche de Castille consacra à Louis VIII était encore un monument de l'orfévrerie; elle était aussi d'argent doré et ornée de figures en bas-relief. La richesse de la matière a été la cause de la destruction de tous ces monuments, qui disparurent à l'époque des guerres de religion au seizième siècle [3].

L'église paroissiale de Jouarre possède un précieux spécimen de l'orfévrerie du commencement du treizième siècle dans la châsse de sainte Julie, qui provient de l'ancienne abbaye de Jouarre. Cette châsse, d'argent doré, reproduit une petite église à deux pignons, surmontée d'un toit à double versant qui est décoré d'une crête à jour. Les grandes faces sont distribuées chacune en six arcades trilobées romanes supportées par des colonnettes dont les chapiteaux offrent dans leur configuration variée une dégénérescence de la corbeille corinthienne. A côté des réminiscences du style roman,

(1) Nicol. de Braia, *Gesta Ludovici octavi;* ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. V, p. 292.

(2) Richerius, *Abb. Senon. hist.*, lib. III, cap. xvii; ap. d'Achery, *Spicil.;* Parisiis, 1659, t. III, p. 352.

(3) Dom Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 547.

on trouve là les premiers tâtonnements de l'art ogival : les guirlandes de feuillage qui tapissent les pieds-droits des arcades sont prises en effet dans la flore nationale. L'ossature du monument est décorée de plates-bandes où les brillantes couleurs des émaux se marient aux broderies de métal enchâssant des pierreries. Ce monument a malheureusement perdu les statuettes d'argent qui en formaient la partie la plus intéressante sous le rapport de l'art. Dans l'un des pignons, on voyait la statue du Christ trônant en roi, la boule du monde à la main; dans l'autre, la décollation de sainte Julie. Les douze arcades des grandes faces contenaient les statues des apôtres. Les versants du comble, divisés chacun en trois compartiments, renfermaient des bas-reliefs. Cette inscription : EUSTACHIA SECUNDA ABBATISSA OFFERT CAPSAM ISTAM SANCTE JULIE VIRGINI, donne la date et l'historique de la châsse. Elle avait été faite par les ordres d'Eustachie, deuxième du nom, abbesse de Jouarre, qui gouverna cette abbaye de 1208 à 1220. Les *Annales archéologiques* en ont donné une reproduction avec une excellente description de M. Eugène Grésy [1].

Dès la fin du douzième siècle, l'art était sorti des cloîtres, et les artistes laïques étaient entrés en concurrence avec les moines artistes, même pour la fabrication des châsses et des instruments du culte. Ainsi la châsse de sainte Geneviève, attribuée à saint Éloi, ayant été rompue en plusieurs endroits, l'abbé Robert de l'abbaye de Sainte-Geneviève et ses religieux prirent la résolution d'en faire faire une nouvelle, et ils chargèrent l'orfévre Bonnard de Paris de l'exécuter. Cent quatre-vingt-treize

(1) *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 136, 260 et 295.

marcs d'argent, huit marcs et demi d'or et un nombre infini de pierres précieuses furent consacrés à ce travail, que Bonnard acheva au mois d'octobre 1242. La châsse avait la forme d'une église. Les faces latérales, divisées en arcades, étaient décorées des statues des douze apôtres. Dans les deux pignons, l'artiste avait reproduit la Vierge et sainte Geneviève (1). Comme on le voit, la même forme était généralement adoptée pour les grandes châsses, tant en France qu'en Allemagne. La châsse de sainte Geneviève fut fondue dans le creuset révolutionnaire en 1793. S'il faut en croire les gravures assez médiocres qui nous en ont conservé l'image, elle était beaucoup plus remarquable par l'abondance des métaux précieux et des pierreries que par l'exécution, qui paraît lourde. Mais il faut dire que les gravures anciennes d'objets d'art sont trop souvent infidèles et ne conservent pas à ces objets leur véritable caractère.

Les orfévres de Paris avaient pris une grande importance. Saint Louis résolut de les réunir en corps de métier, de même que d'autres artisans. Ces corporations, qui seraient aujourd'hui une entrave au talent et à la liberté de l'art, produisirent alors un excellent effet, en donnant à l'artiste une consistance civile et une protection qu'il ne trouvait auparavant que dans les cloîtres. L'ordonnance relative à la corporation des orfévres fut consignée dans les *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris,* rédigés par Estienne Boiliaue (ordinairement dénommé Boileau), qui avait été nommé par le roi, en 1258, prévôt des marchands et premier magis-

(1) Lallemand, *La vie de sainte Geneviève;* Paris, 1683, p. 109. — Lebeuf, *Hist. de la ville et diocèse de Paris.*

trat de la ville de Paris. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ordonnance, c'est que l'exercice de l'art de l'orfévrerie était reconnu libre de toute entrave et pouvait être exercé par tout artiste capable. « Il est » à Paris orfévres qui veut, et qui faire le set, pour qu'il » oevre ad us et as coustumes de mestier; » cette liberté accordée à l'orfévrerie permettait donc à tout artiste habile dans les arts du dessin de s'y livrer selon son goût. Une telle indépendance contribua beaucoup à donner à l'orfévrerie un caractère véritablement artistique. Tous les sculpteurs de talent et les ciseleurs les plus adroits s'adonnèrent à cet art qui produisit, au treizième siècle, des œuvres d'une grande élégance, d'un goût parfait et d'une exécution irréprochable. La seule condition imposée aux orfévres parisiens fut d'employer l'or et l'argent le plus pur. « Nus orfévre ne puet ouvrer d'or » à Paris qu'il ne soit à la touche de Paris ou mieudres » (meilleur), la quele touche passe tous les ors de quoi » on oevre en nule terre. — Nus orfévre ne puet ouvrer » à Paris d'argent qu'il ne soit aussi bons come estelins » ou mieudres [1]. » Ainsi, à cette époque, la France excellait pour la pureté de l'or qu'elle employait en œuvre d'orfévrerie, et l'Angleterre pour celle de l'argent. A la fin du treizième siècle, Paris comptait plus de cent seize orfévres, ainsi qu'il résulte du rôle de la taille de l'année 1292 [2]. Dépourvu d'indications sur le mérite et la nature de leurs travaux, ce document donne seule-

[1] *Règlement sur les arts et métiers de Paris, connu sous le nom de Livre des métiers d'Estienne Boileau*, publié par Depping; Paris, 1837, p. 38. L'estelin, le sterling, était l'étalon d'argent anglais.

[2] *Paris sous Philippe le Bel*, publié par Géraud; Paris, 1837, p. 526.

ment leurs noms, qu'il est sans utilité de connaître [1]. Les orfévres étaient exempts du guet et de divers impôts; leurs trois prud'hommes exerçaient la police sur tout le corps de métier, sur la qualité des matières employées et sur les ouvrages de tous les membres de la corporation, qui s'intitulait *confrérie de saint Éloi*. Le sceau qu'elle fit graver, et qui se trouve attaché à quelques anciennes chartes, fut évidemment exécuté du temps de saint Louis : il a tous les caractères de la monnaie de ce règne. Il est rond et représente saint Éloi debout en habits pontificaux et mitré; le saint patron, placé sous une décoration architecturale dans le style de cette époque, tient sa crosse de la main gauche, et de la droite un marteau. La légende qui fait bordure porte : S. (sigillum) CONFRARIE S. (sancti) ELIGII AURIFABRORUM, « Sceau de la Confrérie des Orfévres de saint Éloi [2] ».

C'est aux orfévres de Paris, qui avaient acquis alors une grande réputation, qu'on peut attribuer les belles pièces d'orfévrerie religieuse d'or et d'argent dont furent alors dotées l'église Notre-Dame et la Sainte-Chapelle du Palais, qui fut terminée par le célèbre architecte Pierre de Montereau en 1245 [3]. La pièce la plus importante sous

(1) On possède et l'on a publié beaucoup de listes d'orfévres du moyen âge; la connaissance de ces noms est sans intérêt lorsqu'aucune œuvre ne s'y rattache. A l'avenir, nous ne citerons que les orfévres dont la position auprès des souverains et des princes indique assez le mérite, et ceux dont nous pourrons signaler des œuvres remarquables.

(2) P. LEROY, *Statuts et priviléges du corps des marchands orfévres-joailliers de Paris;* Paris, 1759, p. 4.

(3) *Obituarium eccl. Parisiensis*, dans la *Collection des cartulaires* publiée par GUÉRARD, t. IV, p. 72, 107, 109, 178, 184 et 207. — *Invent. de sanctuariis et jocalibus ad Reg. capellam Par. pertinentibus, anno* 1340; Ms., Archives de l'Empire, J. 155, nº 14.

le rapport de l'art que nous puissions citer est la châsse de saint Marcel, qui s'élevait derrière le grand autel de Notre-Dame sur quatre colonnes de cuivre doré de quinze pieds de haut. Elle avait été exécutée en 1262 (1). Les inventaires du trésor de Notre-Dame, qui ont été conservés, nous permettent de faire la restitution de cette précieuse pièce d'orfévrerie. Ce monument, d'argent doré, avait la forme d'une église composée d'une nef à deux portiques et de deux bas-côtés. La toiture était décorée d'une crête découpée à jour. Au milieu s'élevait un clocher cantonné de quatre pyramides ornées de statuettes. Autant qu'on peut en juger par cette description succincte, l'orfévre avait eu l'intention de reproduire l'église Notre-Dame elle-même, moins les tours. Dans le portique principal dont le fond était d'or, on voyait saint Marcel mitré, la crosse à la main, et accompagné de deux anges portant des chandeliers et de six saints. Toutes ces statuettes étaient d'or. Au-dessus était une rose richement découpée dans un trèfle. Autour du monument, sur les bas-côtés, on avait placé les statuettes d'or des douze apôtres et celles de deux saints; le surplus du champ était couvert de fleurs de lis ciselées dans des compartiments en losange. Le corps de l'édifice, la nef, était enrichi de bas-reliefs dans lesquels on avait reproduit les principaux traits de la vie du saint évêque (2). Cette riche châsse tirait, comme on le voit, son principal mérite des nombreuses sculptures de ronde bosse et des bas-reliefs dont elle était décorée.

(1) Sauval, *Antiquités de Paris,* t. I, p. 373.

(2) *Inventaire des joyaux et reliquaires de l'église de Paris,* de 1626, 1648 et 1695; Archives de l'Empire, L. 509[3].

Saint Louis († 1270) avait recommandé par son testament une extrême simplicité dans sa sépulture, et il fut d'abord inhumé dans un cercueil de pierre derrière l'autel de la Trinité dans l'église abbatiale de Saint-Denis [1]; mais bientôt ce modeste mausolée fut couvert, par ordre de Philippe le Hardi, de bas-reliefs d'argent dont la beauté charmait à ce point, que Guillaume de Nangis, qui les avait sous les yeux, n'hésite pas à dire qu'ils surpassaient tout ce qui avait été produit de plus accompli [2]. Il y a évidemment exagération de la part du chroniqueur; mais à cette époque, où l'art était fort avancé, le savant moine de Saint-Denis, qui connaissait bien certainement les beaux ouvrages de sculpture dont les cathédrales de Paris, d'Amiens, de Reims étaient enrichies et les belles statues des rois de France, couchées sur des tombes, que saint Louis avait fait exécuter dans l'église même de Saint-Denis, devait savoir apprécier les œuvres artistiques, et n'aurait pas fait éclater ses sentiments en termes aussi absolus, si ces bas-reliefs d'argent n'avaient pas excité l'admiration de tous les connaisseurs. Guillaume de Nangis ne nous apprend pas le nom de l'artiste qui les avait exécutés; mais ne doit-on pas regarder comme étant leur auteur Raoul, orfévre en titre de saint Louis, dont Philippe le Hardi honora le talent par des lettres de noblesse datées de 1270, premier exemple, dit le président Hénault, de ce genre d'anoblissement?

Dans le dernier tiers du treizième siècle, les orfévres

(1) Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 251.

(2) *Gesta Philippi tertii;* ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. V, p. 626.

étaient devenus des sculpteurs si habiles, que les châsses en forme de tombe ou d'église furent à peu près abandonnées, et qu'on en vint à préférer pour les reliquaires la statue ou le buste du saint dont les reliques étaient conservées. Si les reliques étaient d'un petit volume, elles étaient renfermées dans un cylindre de cristal ou dans un coffret qui était porté par plusieurs figures de ronde bosse. Ainsi, lorsque par une bulle datée du 11 août 1297, Boniface VIII eut mis Louis IX au rang des saints, le tombeau du roi fut ouvert par Philippe le Bel, son petit-fils [1], et la distribution de quelques-uns de ses ossements à différentes églises donna lieu à l'exécution de magnifiques reliquaires. La tête et l'omoplate furent attribuées à la Sainte-Chapelle du Palais. La tête fut renfermée dans un buste d'or reproduisant l'effigie du saint roi. L'énumération des pierres précieuses qui garnissaient la couronne et le manteau n'occupe pas moins de dix pages dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle dressé en 1573. A en juger par une bonne gravure de ce buste publiée par Du Cange dans l'*Histoire de saint Louis* du sire de Joinville [2], c'était une œuvre de sculpture d'un grand mérite. « Le dict chef mons sainct Loys, » porte l'inventaire, est soustenu par quatre grands » angelz d'argent doré, portant le dict chef en un chef » d'or, desquels angelz l'un porte en sa main ung grant » baston d'argent doré, au bout d'en haut duquel il y a » ung sceptre, et l'autre des d. angelz, qui est en la » partie de devant de l'autre costé, tient ung petit tuyau

(1) Dom Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 259.

(2) 1678, in fol.; M. Viollet-le-Duc a reproduit cette gravure dans le *Dictionnaire du mobilier français*, p. 218.

» de long de quatre doigts ou environ, d'argent doré, à » sa main senestre. Icelluy chef assis sur un grant entablement soubzbassement ou entre-pied porté par quatre » léonceaulx, à doubles pilliers par les encognures, et » dix pilliers d'areste par voye, semé, entre pilliers, de » fleurs à quatre pampes garnies de leurs esmaulx esquels » sont figurés les rois de France, et dessoubz, deux lignes » d'escripture en tringles esmaillez d'azur. » La première ligne de l'inscription apprenait que ce bel ouvrage avait été fait sous le règne de Philippe le Bel par Guillaume, orfévre de ce prince, et donnait la date de mai 1306. La seconde contenait les noms des rois de France depuis Clovis. La plate-forme d'argent doré sur laquelle les anges étaient posés, s'appuyait sur six pieds émaillés où l'on voyait les armes de France et celles de Navarre, qui étaient celles du roi régnant. Le tout pesait soixante-dix-neuf marcs et demi [1].

L'omoplate fut placée dans un reliquaire que tenait une statue du saint roi d'argent doré. Elle est ainsi désignée dans l'inventaire de 1340 [2]: « Imago beati Ludo» vici regis cum osse spatule ejusdem, in cujus imago co» rona. » L'inventaire de 1573 donne plus de détails : « Ung grant ymage de monsieur saint Loys de deux » pieds de hault ou environ, comprins le pied qui est » porté sur trois lyons; tenant un reliquaire en cristal, de » l'espaule du dict sainct Loys, le tout d'argent doré. »

La mâchoire d'en bas de saint Louis avait été donnée

(1) *Inventaire des reliquaires, des livres et des ornements de la Sainte-Chapelle de Paris, dressé en* 1573, publié par M. Douet-d'Arcq, *Revue archéologique*, t. V, p. 201.

(2) *Invent. de sanct. jocalibus et rebus ad reg. capellam pert., anno* 1340; Ms., Archives de l'Empire, J. 155, n° 14.

à l'abbaye de Saint-Denis. Aussitôt que Gilles Ier eut été élu abbé (1304), il s'empressa de faire exécuter un reliquaire d'argent doré enrichi de pierres fines et d'émaux pour renfermer la relique. Comme tous les autres, ce reliquaire a passé dans le creuset révolutionnaire; mais Dom Félibien nous en a conservé la gravure et nous en a fourni une courte description que l'inventaire du quinzième siècle nous permet de compléter [1]. Sur un socle assez élevé, de forme oblongue, dont le centre faisait avant-corps et qui était décoré sur son pourtour de vingt fenêtres ogivales séparées par des piliers, s'élevaient deux statuettes de rois couronnés et vêtus d'une longue tunique talaire, qui était recouverte d'un ample manteau agrafé sur l'épaule droite. Ils se faisaient face et soutenaient de leurs deux mains un reliquaire en forme de nef d'église à deux clochers, dont les grands côtés en cristal laissaient voir la relique. En avant, se trouvait la figure de l'abbé Gilles à genoux. Il était mitré et vêtu d'une ample chasuble retroussée sur les bras; il portait dans les mains un petit reliquaire renfermant l'un des ossements du saint roi. Des inscriptions faisaient connaître le nom des deux rois, qui étaient Philippe le Hardi et Philippe le Bel, fils et petit-fils de Louis IX. Au-dessous de la figure de Philippe le Hardi, on voyait en émail, les armes de France et celles de ses deux femmes Isabelle d'Aragon et Marie de Brabant; au-dessous de Philippe le Bel, les armes de France et celles de sa femme Jeanne de Navarre. Le monument était porté sur le dos de huit

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis;* Paris, 1706, p. 540, pl. III. — *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis;* Archives de l'Empire, LL, no 1327, fol. 73.

lions. Cette inscription : ÆGIDIUS ABBAS SANCTI DIONYSII QUI IN HONOREM BEATI LUDOVICI PRÆSENS VAS FIERI FECIT, QUOD EJUS SACRIS ISTIS RELIQUIIS DECENTER ORNAVIT, qui était gravée sur le soubassement, en arrière de la figure d'abbé, ne laissait aucun doute sur le donateur de cet objet d'art et par conséquent sur la date de son exécution.

Le Musée du Louvre possède encore une statuette de la Vierge qui faisait partie du trésor de Saint-Denis et qui se trouve reproduite dans les gravures que Dom Félibien a jointes à son histoire de cette abbaye. On peut par la comparaison apprécier le mérite de Simonneau et de Guérard qui les ont faites, et reconnaître que ces artistes ont su conserver leur véritable caractère aux monuments qu'ils ont dessinés et gravés. Jugeant donc du reliquaire de saint Louis par la gravure qu'en a donnée Félibien, on reconnaîtra un style noble, sévère et élégant dans la composition du groupe, un modelé correct, de la justesse dans les attitudes, de l'expression dans les figures, de l'ampleur et beaucoup d'art dans la disposition des draperies. Ce monument d'orfévrerie devait être certainement une œuvre de sculpture très-remarquable. L'inventaire donne le poids de l'argent, qui s'élevait à soixante-cinq marcs et demi, et ne fait pas connaître la hauteur des figures; mais à en juger par la dimension donnée dans la gravure « à la mantibulle entière (la mâchoire) de monsieur saint Louis », comme dit l'inventaire, qui pouvait être d'environ neuf à dix centimètres à la base pour un homme de grande taille comme saint Louis [1],

[1] « ; et vous promest que oncques si bel homme armé ne veis, car » il paroissoit par dessus tous depuis les espaules en amont... » (JOINVILLE, *Histoire de saint Louis.*)

les figures des deux rois devaient avoir environ quarante centimètres de hauteur.

Ainsi l'on avait renoncé pour la conservation des fragments d'os qui furent tirés de la tombe de saint Louis aux monstrances élevées sur un pied qui étaient antérieurement en usage, et l'on fit exécuter de véritables objets d'art : un buste d'or de grandeur naturelle, une statue presque de demi-nature et un beau groupe de figures de ronde bosse, d'une assez grande proportion.

Félibien nous a encore fourni la gravure d'une autre belle pièce d'orfévrerie exécutée au treizième siècle pour le trésor de l'abbaye de Saint-Denis. C'était un buste d'or du saint apôtre des Gaules, qu'avait fait faire l'abbé Matthieu de Vendôme sous le règne de Philippe le Hardi. La tête était coiffée d'une mitre couverte de pierres fines, d'émaux cloisonnés « et de deux grands cristaux ronds » sous lesquels apparaissait le chef de monsieur saint » Denis. » Le buste était porté par deux figures d'anges agenouillés, de ronde bosse, exécutées en argent doré. En avant de ce groupe, un ange plus petit à genoux, tenait « un fermillet d'or à fond d'argent doré, à six » demi compas, et dedans icceluy, sous un cristal, partie » de la mantibulle de monsieur saint Denis. » Ces figures étaient assises sur « un entablement d'argent doré à » quatre pans à claire-voye à jour à l'entour, portés » sur six lyons d'argent doré. »

Lors du récolement, fait en 1634, des inventaires dressés antérieurement, les religieux de Saint-Denis déclarèrent aux commissaires du roi que « durant la Ligue » fut osté du dit chef le soubassement et les dits quatre » lyons, et deux anges de cinquante et un marcs deux

» onces..., et qu'en l'année 1617 ils firent refaire les » dits grands angels et le dit pied de cuivre par Jacques » Lijart, orfebvre [1]. » Aussi la gravure donnée par Dom Félibien témoigne-t-elle d'une grande différence entre le style des grands anges de 1617 et celui du buste d'or de saint Denis, et surtout entre ces anges et les figures du reliquaire de la mâchoire de saint Louis. L'orfévre Lijart, du dix-septième siècle, était resté bien inférieur à ses confrères du treizième.

L'estime dont jouissaient en Europe les œuvres de l'orfévrerie française de cette époque est constatée par l'envoi que les rois de France en faisaient, à titre de présents, aux souverains étrangers. Ainsi dans l'inventaire si curieux qui fut fait, en 1295, par les ordres de Boniface VIII, du trésor du saint-siége apostolique, on voit figurer des pièces importantes qui provenaient des rois de France, et surtout de Philippe le Bel, dont les armoiries (de France et de Navarre) s'y trouvent gravées ou émaillées [2].

Ce n'était pas seulement à Paris que l'orfévrerie avait pris un grand développement. Dès le commencement du treizième siècle, les orfévres de Montpellier avaient été

(1) Félibien, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, p. 540, pl. III. — *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 191.

(2) « Duos flascones de auro ad arma regni Franc. et Navarre.....; — » duos urceos de auro quorum unus est ad arma regis Francie et Na- » varre....; — unum sciphum de auro granatum interius et in fundo ad » arma reg. Franc. et Navar., habentem unum pedem parvum separa- » tum ad sustentandum cum III. draconibus. » *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato sanctiss. Patris Dni Bonifacii pape octavi, sub anno Dni miles° ducent° nonag° quinto, anno primo pontificatus ipsius.* Ms., Bibliothèque impériale de Paris, n° 5180.

organisés en corporation comme ceux de Paris. Ceux d'Avignon le furent un peu plus tard; leurs statuts prescrivaient les règles de la fabrication de Montpellier, qui avait acquis une grande réputation [1].

Dès l'époque mérovingienne, les évêques d'Auxerre s'étaient signalés par leur amour pour l'art de l'orfévrerie; les beaux travaux que firent exécuter les prélats qui en occupèrent le siége épiscopal au treizième siècle, témoignèrent de l'existence dans cette ville d'une école d'orfévrerie artistique. Guillaume de Segnelay, élu en 1207 († 1223), après avoir fait reconstruire son église dans le nouveau style ogival et l'avoir ornée de figures de ronde bosse et de bas-reliefs qui se font remarquer par la naïveté des attitudes et une sorte d'élégance dans les contours, dota son trésor de nouvelles pièces d'orfévrerie décorées avec beaucoup d'art, opere mirifico decoratas [2]. L'un de ses successeurs, Érard de Lisigny (1270 † 1278), fit exécuter entre autres belles pièces d'orfévrerie un calice d'or et un reliquaire de sainte Marie-Madeleine porté par deux anges d'argent de grande proportion et d'une merveilleuse exécution [3]. Galterus, élu abbé, en 1247, de la célèbre abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, fit faire pour son église une statuette d'argent de la Vierge tenant son fils, un chef d'or pour renfermer une partie du crâne de sainte Agnès, et un bas-relief d'argent pour décorer le parement du

(1) MM. J. Renouvier et Ricart, *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*; Montpellier, 1844; — Tixier, *Dict. d'orfévrerie*, p. 994.

(2) Anonym. *Hist. episc. Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova bibl. mss. lib.*, t. I, p. 490 et seq.; Parisiis, 1657.

(3) *Idem*, p. 505.

grand autel [1]. Ainsi, à Auxerre comme à Paris, comme dans toute la France, les orfévres étaient d'habiles sculpteurs et produisaient de véritables œuvres d'art.

Arras et d'autres villes encore se signalèrent aussi par les beaux travaux d'orfévrerie au treizième siècle [2]. Mais nous devons une mention particulière à Limoges, dont les orfévres étaient en grande réputation dès le sixième siècle. Ce fut surtout par son orfévrerie de cuivre émaillé que cette ville se rendit célèbre au treizième. A cette époque de grande ferveur religieuse, les matières d'or et d'argent étaient d'un prix trop élevé pour pouvoir suffire à l'empressement général qui portait les artisans et les bourgeois, de même que les grands seigneurs et les prélats, à enrichir les églises d'un riche mobilier; les incrustations d'émail qui donnaient, à peu de frais, au cuivre un éclat merveilleux, parurent très-propres à rehausser les statuettes du Christ, de la Vierge et des saints, ainsi que les divers instruments du culte et principalement les châsses qui se multipliaient dans les églises, pour renfermer les ossements révérés des saints. Les procédés de fabrication étaient fort simples. L'artiste indiquait sur le cuivre, qu'il avait dressé et poli, toutes les parties du métal qui devaient affleurer à la surface de l'émail pour rendre les traits de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter, puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait profondément dans le métal tout l'espace que les divers émaux devaient recouvrir. Dans les fonds, ainsi champlevés, il introduisait la matière vitrifiable, dont il

(1) Guido, *De gestis abbatum sancti Germani Autissiodorensis;* apud Labbe, *Nova bibl.*, t. I, p. 582.

(2) *Annales archéologiques*, t. IX, p. 269.

opérait ensuite la fusion dans le fourneau. Lorsque la pièce émaillée était refroidie, il la polissait par divers moyens, de manière à faire paraître à la surface de l'émail tous les traits du dessin rendus par le cuivre. La dorure était ensuite appliquée sur les parties de métal ainsi réservées. Nous nous bornerons ici à ces simples notions que nous avons développées dans nos *Recherches sur la peinture en émail* [1]. Le lecteur trouvera d'ailleurs plus loin, au titre de l'Émaillerie, l'exposé de tous les procédés d'exécution, l'énumération d'une foule de monuments subsistants, et l'historique de ce bel art de la peinture en émail par incrustation qui valut, au treizième siècle, un si grand renom à l'orfévrerie limousine. Plusieurs des orfévres émailleurs de Limoges étaient des sculpteurs de talent. Il existe, en effet, dans les musées et dans les collections un grand nombre de statuettes de ronde bosse et de figures de haut-relief, exécutées en cuivre battu, repoussé et ciselé, auxquelles on peut reprocher de la roideur, mais qui ne manquent ni de style ni d'une certaine correction dans le modelé, ni d'ampleur dans la disposition des vêtements. La collection du prince Soltykoff possédait en ce genre une statuette assise de la Vierge, de cinquante-deux centimètres de hauteur, qui a passé dans celle de M. Sellière [2], et une figure de saint Philippe apôtre, non moins remarquable [3].

Les principales villes des Flandres, Gand, Bruges,

(1) § II et § III, nº 5; Paris, 1856.

(2) Le prix de cette statuette (nº 151 du catalogue de la collection Soltykoff) a été porté par les enchères à 2250 francs lors de la vente qui a été faite de la collection en 1861.

(3) Nº 159 du catalogue; elle a été adjugée aux enchères moyennant 1015 francs.

Tournay, Liége, Bruxelles, possédaient, au treizième siècle, d'habiles orfévres qui suivaient les principes de l'école du Rhin. Dès 1266, les orfévres de Bruxelles formaient un corps de métier important auquel Jean III, comte de Hainaut, avait octroyé des priviléges. Mais ce fut surtout au quatorzième siècle que les orfévres flamands acquirent une grande réputation ; nous allons bientôt nous occuper de leurs travaux.

L'orfévrerie n'était pas moins en honneur en Angleterre qu'en France et dans les Flandres. L'inventaire de l'église Saint-Paul de Londres, dressé en 1295, constate l'existence dans cette église de magnifiques pièces d'orfévrerie. La date de l'exécution de la plupart de ces beaux objets n'est pas indiquée; mais lorsqu'une mention quelconque vient révéler un objet du treizième siècle, on le trouve toujours enrichi de figures de ronde bosse ou de bas-reliefs. Ainsi, l'évêque Richard de Gravesende, à la fin du treizième siècle, voulant doter son église d'une croix d'autel d'argent doré, fait faire un monument d'art divisé en six parties. Sur un socle porté par quatre lions, se déployait une grande scène en figures de ronde bosse. Le Seigneur, entouré d'anges, parlait à Adam et Ève placés sous les arbres du paradis, entre lesquels se glissait le serpent. Un grand nombre de figures existaient au-dessus dans le troisième étage : l'inventaire ne nous dit pas quelle scène elles reproduisaient, mais on peut supposer que l'artiste y avait figuré Jésus conduit au Golgotha; car au-dessus s'élevait la croix à laquelle était attaché le Dieu fait homme, expirant pour racheter les hommes du péché. D'un côté, on voyait le Christ trônant et couronné, accompagné des

quatre évangélistes, et de l'autre, cinq figures; enfin la cinquième et la sixième partie étaient occupées par les figures de la Vierge et de saint Jean [1]. Cette description nous indique un vrai retable d'orfévrerie, comme on en fit tant, en bois sculpté, au quinzième siècle. La crosse de Richard de Gravesende, d'argent doré, enrichie de pierres fines, était aussi une œuvre d'art : la volute renfermait d'un côté la figure de saint Paul et de l'autre celle d'un évêque. La châsse d'argent de saint Laurent, appartenant aussi à l'église Saint-Paul, était, comme toutes celles de cette époque, enrichie de figures de vermeil en haut-relief et portée sur le dos de quatre lions [2].

Pour les reliquaires de petite proportion, on se servait en Angleterre, comme en France, de figures d'hommes ou d'animaux symboliques. Ainsi l'on voit mentionné dans l'inventaire du trésor du saint-siége parmi les dons que les rois d'Angleterre firent aux papes au treizième siècle, un reliquaire sous la forme d'un aigle pour renfermer quelques ossements de saint Éleuthère [3].

Le monastère de Saint-Alban posséda encore, au treizième siècle comme au douzième, des moines fort habiles dans la sculpture et l'orfévrerie. Il faut citer Guillaume, qui réunissait le talent de peintre à celui de ciseleur, et qui laissa deux élèves distingués, Simon et Richard, et encore Walter de Colchester. Ce moine peintre et sculpteur se distingua par de remarquables travaux

(1) *Monasticum Anglicanum*, t. III, p. 311.

(2) *Idem*, p. 312 et 314.

(3) *Invent. de reb. inv. in thes. Sedis Apost.*, fol. 84 v°.

d'orfévrerie. On compte parmi ses œuvres des parements d'autel d'argent doré enrichis de nombreuses figures en haut-relief, et les couvertures de deux textes des Évangiles décorées de fines ciselures qui reproduisaient le Christ entre les évangélistes et la scène du crucifiement. Il avait aussi exécuté vers 1214 une très-élégante statuette de la Vierge [1].

Les documents que nous avons recueillis et les monuments qui subsistent nous permettent de résumer ainsi le caractère de l'orfévrerie au treizième siècle. La religion occupait alors le premier rang dans les affections des populations, et l'Église dut avoir la plus large part des travaux des orfévres. Dans les vases sacrés et dans les instruments du culte, l'orfévrerie s'écarta peu, quant aux formes générales, du style sévère et hiératique qui était son caractère distinctif durant les deux siècles précédents; mais le système d'ornementation subit quelques modifications : les pièces d'orfévrerie furent moins chargées de pierreries, et les émaux cloisonnés commencèrent à être abandonnés; on préféra les ornements rendus par la ciselure et le repoussé, par les nielles et les fines gravures au burin souvent niellées d'émail coloré. Les progrès que firent alors les arts du dessin portèrent le goût vers ce système d'ornementation. Dans les grandes pièces d'orfévrerie destinées à décorer les églises, les orfévres subirent l'influence de l'architecture. Les châsses qui se prêtaient si merveilleusement au développement du génie de l'artiste, reçurent dans leur forme une modification importante, ainsi que nous l'avons démontré par plusieurs exemples. Au lieu de figurer simplement

(1) MATTH. PARIS, *Vit. abb. S. Albani*, p. 71, 78, 80 et 81.

un sarcophage, elles affectèrent la forme des monuments religieux et devinrent de petites églises d'or et d'argent. L'orfévre se fit l'émule de l'architecte; il s'empara des formes élégantes et des plus gracieux ornements de l'architecture ogivale; sous sa main la ciselure, le moulage et le repoussé rivalisèrent avec la grande sculpture; les peintures en émail incrusté remplacèrent sur ses petits monuments de métal la peinture murale et les vitraux; les filigranes rendirent avec soin toute la délicatesse des enroulements, des entrelacs, des festons, des crochets et des crêtes de pierre des églises. Les bas-reliefs et les statuettes d'or et d'argent se multiplièrent à l'infini, à l'imitation des splendides productions de la statuaire dont se couvraient les portails de nos grandes cathédrales. L'art de l'orfévrerie religieuse fut évidemment porté au treizième siècle à un très-haut degré de perfection.

Les orfévres produisirent encore à la fin du treizième siècle des bijoux et des pièces d'orfévrerie de table très-remarquables, et ce fut à l'architecture civile et militaire qu'ils empruntèrent le plus ordinairement leurs motifs, comme ils les empruntaient aux églises pour les châsses des saints. Ainsi nous lisons dans l'inventaire du trésor de Charles V de 1379 : « ung joyau vieil en façon » de deux chasteaulx et il y a ung arbre entre deux sur » ung entablement [1]. » Et dans l'inventaire du duc d'Anjou de 1360 : « une très grant aiguière d'argent doré » de très ancienne façon, toute mennement cizelée dont le

[1] *Inventaire général du roi Charles le Quint de tous les joyaulx qu'il avait au jour qu'il fut commanchié tant d'or comme d'argent....., lequel inventaire a esté commancé à faire le* XXI *jour de janvier, l'an mil trois cent soixante dix neuf;* Ms., Bibliothèque impériale, n° 8356, folio 170.

» pié est à VIII costés.... et en lieu de biberon a un grant
» bec ouvert et II grans oreilles et le bord est à cré-
» neaux..... et le couverche est sur le bord à souage
» (moulure) et orbesvoies (fenêtres feintes)..... et le
» frétel (le bouton du couvercle) est de une tour basse
» crenelée et environ ycelle tour a VIII pilliers dont sur
» les IIII a IIII ymages qui font diverses contenances, et
» sur la tour a un homme, comme un villain, assis en
» chaire, qui joue d'une cornemuse [1]. »

Si l'architecture ne fournissait pas le motif d'une grande pièce d'orfévrerie, on y plaçait toujours des figures d'hommes ou d'animaux. Rubruquis, qui avait été envoyé par saint Louis auprès du khan des Tartares, trouva en Tartarie un orfévre parisien du nom de Guillaume Boucher, qui s'étant fixé auprès de ce prince, lui avait fait, suivant la mode française de ce temps, une fontaine qui pesait trois mille marcs d'argent. Elle reproduisait un grand arbre au pied duquel quatre lions vomissaient des liqueurs. Au sommet de l'arbre était un ange qui tenait en main une trompette, et qui par le moyen d'un ressort l'approchait de sa bouche pour en jouer [2]. Mais ce fut surtout au quatorzième siècle que ces pièces de table d'apparat eurent une grande vogue; nous aurons plus loin à en mentionner de nombreux exemples.

Nous terminerons ce qui a rapport à l'orfévrerie du

(1) *Inventaire de Louis, duc d'Anjou, dressé vers* 1360; Ms., Bibliothèque impériale, suppl. français, nº 1278, publié par M. DE LABORDE, *Notice des émaux et bijoux du Musée du Louvre*, art. 487, p. 79; Paris, 1853.

(2) BERGERON, *Relation des voyages en Tartarie de Guil. de Rubruquis*; Paris, 1634.

treizième siècle en signalant quelques monuments subsistants que nous n'avons pas encore cités et qui ont été reproduits par la gravure.

L'un des plus remarquables est la châsse de saint Taurin conservée à Évreux et provenant de l'abbaye de Saint-Taurin. Elle fut exécutée par les ordres de l'abbé Gilbert, qui fut élu en 1240 et mourut en 1265. Cette châsse reproduit une petite église à deux pignons, décorée de trois arcades sur chacune de ses faces latérales et couverte d'un toit à deux versants que surmonte un clocher central. L'influence de l'architecture ogivale se fait sentir dans cette œuvre d'orfévrerie. On n'y trouve plus ni les grandes lignes horizontales ni les arcs en fronton de la châsse des grandes reliques d'Aix-la-Chapelle; les huit arcades à trilobe aigu et les contre-forts surmontés de flèches légères qui les accompagnent, les pampres déchiquetés et leurs feuilles à lobes anguleux qui décorent l'extrados des arcs, dénotent le style de l'architecture de la seconde moitié du treizième siècle. La châsse de saint Taurin est une petite Sainte-Chapelle en miniature. Les bas-reliefs qui enrichissent les arcades et les deux versants du toit, exécutés au repoussé, sont très-remarquables par la correction du modelé et la finesse de l'exécution. Le R. P. Arthur Martin a donné en trois planches, dans ses *Mélanges d'archéologie*, une belle reproduction de cette châsse et de ses bas-reliefs, et a accompagné les planches d'une savante dissertation [1].

Nous signalerons encore un charmant reliquaire de cuivre doré, qui appartient aujourd'hui à la collection de

[1] Paris, 1851, t. II, p. 1, pl. I, II et III.

M. Sellière, après avoir fait partie de celle du prince Soltykoff [1], et précédemment de celle de M. Debruge Duménil [2]. Aux quatre angles d'une terrasse portée sur quatre griffes, se tiennent debout quatre jeunes hommes d'une belle tournure, drapés de manteaux; ils portent sur leurs épaules un prisme oblong de forme octogone, en cristal de roche, monté dans une ossature chargée d'armoiries, et flanquée à chaque extrémité d'un pignon s'élevant entre deux tourelles carrées. Au-dessus du prisme, se déploie une crête décorée de rinceaux à feuilles d'érable; elle est interrompue par trois cylindres de cristal remplis de reliques. Les cylindres, ainsi que les deux pignons et les quatre tourelles, sont surmontés de boules de cristal sur lesquelles sont posés des oiseaux de métal. Cette composition ingénieuse et la belle exécution des statuettes donnent une grande idée de l'orfévrerie française du treizième siècle. A la vente de la collection du prince Soltykoff, le prix de ce bel objet a été porté à quatre mille neuf cent quatre-vingts francs. Nous en donnons la reproduction dans la vignette qui se trouve en tête de ce chapitre.

Deux reliquaires moins importants méritent d'être cités à cause de la simplicité et du bon goût de leur composition et aussi de la délicatesse de leur exécution : le reliquaire de la sainte Épine, appartenant au couvent des Dames Augustines d'Arras, et la monstrance des reliques de saint Junien, provenant de l'abbaye de Grand-

(1) N° 163 du catalogue de vente de 1861.

(2) N° 953 du catalogue. Nous en avons donné une description détaillée dans notre *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil;* Paris, 1847, p. 645.

mont et que possède l'église Saint-Silvestre dans la Haute-Vienne [1].

Le Musée du Louvre conserve un fermail d'argent doré en forme de losange, décoré d'une fleur de lis chargée de pierres fines qui se détachent sur un champ de petites fleurs de lis niellées. Ce bijou, qui faisait partie du trésor de l'abbaye de Saint-Denis [2], passait pour avoir servi d'agrafe au manteau royal de saint Louis. Il a été reproduit par Félibien dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis* [3].

La collection de M. Louis Fould possédait deux pièces fort intéressantes, qui sont gravées toutes deux dans l'excellente description que M. Chabouillet a donnée de cette riche collection [4], malheureusement dispersée comme tant d'autres. La première est un buste de cuivre doré de grandeur naturelle exécuté au repoussé : il servait de reliquaire pour la tête d'une sainte, probablement reine; car le buste est revêtu d'un manteau de pourpre et la tête porte une couronne royale. Les cheveux disposés en huit grosses tresses ont été retouchés au burin. C'est une œuvre de sculpture remarquable. Le cuivre est enrichi de vernis de diverses couleurs et en partie doré. La seconde est un calice d'argent doré. La coupe de forme hémisphérique est unie dans sa partie supérieure, et décorée dans sa partie inférieure de huit losanges remplis de feuilles de chêne et de glands ciselés en relief avec

(1) Ces deux pièces ont été publiées dans les *Annales archéologiques*, t. IX, p. 269, et t. X, p. 35.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 107 v°.

(3) Paris, 1706, p. 541, pl. III.

(4) *Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. Louis Fould*; Paris, 1861, n°s 1668 et 1678, pl. XXIII et XXIV.

une grande délicatesse. Le nœud, la tige et le pied ont une ornementation analogue, du milieu de laquelle surgissent sur le nœud quatre médaillons, reproduisant les symboles des évangélistes, et sur le pied cinq médaillons dont les sujets sont la Salutation angélique, la Nativité, le Christ en croix, la Résurrection et le Sauveur assis sur le trône céleste; tous ces sujets se détachent en or sur le fond d'argent.

Enfin nous signalons à nos lecteurs les deux pièces d'orfévrerie du treizième siècle que reproduisent les planches XLIX et LIV de notre Album. La première est un pied de reliquaire soutenu sur les épaules de quatre jeunes lévites, et dont le socle est décoré de bas-reliefs exécutés au repoussé et ciselés avec une grande finesse. La seconde est un fermail d'or pour un manteau de femme dont les ciselures, d'une délicatesse extrême, reproduisent deux lions au milieu de feuillages. Les bijoux de cette époque sont d'une grande rareté. Nos planches et le texte qui les accompagne nous dispensent d'une plus longue description.

II.

XIVe et XVe siècles en Allemagne, en France et dans le nord de l'Europe.

Depuis la mort de saint Louis, des habitudes de luxe s'étaient répandues dans toutes les classes riches de la société, nobles ou bourgeoises. Les travaux des orfévres prirent donc une grande extension. Philippe le Hardi comprit qu'il était nécessaire de donner au public une garantie de la bonté du titre de l'or et de l'argent employés dans les ouvrages d'orfévrerie, garantie qui n'avait reposé jusque-là que sur la probité et la bonne réputa-

tion des orfévres. Par un édit de 1275, ce prince en prescrivant pour l'or et l'argent un titre plus fin que par le passé, ordonna que chaque ville où il se trouverait des orfévres formant un corps de communauté, aurait un poinçon particulier dont seraient marqués, après essai préalable, les ouvrages de chacun d'eux. Ces dispositions furent réitérées, en 1313, par Philippe le Bel, sous des peines très-sévères en cas d'inexécution. Le poinçon commun était confié, dans chaque ville, à la garde de prud'hommes choisis parmi les plus honorables membres de la corporation des orfévres. A Paris, ces prud'hommes, au nombre de six, reçurent le nom de gardes de l'orfévrerie. Indépendamment de cette garantie, chaque maître devait en outre marquer ses ouvrages d'un poinçon qui lui était propre. Cette obligation, fort ancienne et consacrée par l'usage, fut relatée dans l'édit du roi Jean, du mois d'août 1355, qui confirmait les statuts des orfévres de Paris. En vertu d'une ordonnance de Charles V, de 1378, les orfévres reçurent leurs poinçons des officiers du Roi chargés de la direction des monnaies [1].

Jusqu'à la fin du treizième siècle, les orfévres avaient joui de la liberté de faire indistinctement tous les ouvrages dépendant de leur art, et le développement du luxe avait fait employer une quantité considérable d'or et d'argent en pièces de grosse orfévrerie. Cet état de choses ne pouvait s'accorder avec le despotisme fiscal que Philippe le Bel (1285 † 1314) s'efforçait de fonder légalement. Par une première ordonnance de 1294, il défend à tous ceux de ses sujets qui ne possédaient pas six mille

[1] Leroy, *Statuts et priviléges du corps des orfévres-joailliers de la ville de Paris*; Paris, 1759, p. 7 et 98.

livres tournois de rente « d'avoir vesselement d'or ne » d'argent pour boire ne pour mengier, » et en conséquence il ordonne à quiconque ne jouit pas de ce revenu de porter sa vaisselle à la monnaie royale. Dans une autre ordonnance publiée huit ans après, ceux que la prohibition n'atteignait pas sont obligés d'envoyer à la monnaie la moitié de leur vaisselle. En 1310, il défend aux orfévres d'en fabriquer aucune. En 1313, il prescrit à ceux qui ont eu le droit de conserver de l'argenterie de s'en défaire jusqu'à concurrence d'un dixième. Après la mort de Philippe le Bel, ces ordonnances restrictives furent exécutées avec moins de rigueur, et Charles IV, son fils (1322 † 1328), se contenta d'interdire toute vaisselle qui pèserait plus d'un marc. Mais Philippe de Valois (1328 † 1350) renouvela l'édit de 1310, et la fabrication de toute espèce d'argenterie fut une seconde fois défendue aux orfévres. Pour les indemniser du préjudice que devait leur causer cette interdiction motivée par les malheurs du temps, Philippe de Valois leur accorda des armoiries qui furent sculptées en relief sur leur maison commune et peintes sur leur bannière. Ces armoiries étaient de gueules à la croix dentelée d'or, cantonnée au premier et quatrième d'une couronne d'or, au second et troisième d'une coupe de même métal; au chef d'azur semé de fleurs de lis d'or sans nombre. Deux anges ailés servaient de support à l'écu, qui était surmonté d'un baldaquin en guise de couronne. Il était accompagné de cette devise : IN SACRA INQUE CORONAS (dans les vases sacrés et dans les couronnes) [1]. La défense de fabriquer de la grosse orfévrerie ne fut probablement pas observée

[1] Leroy, *Statuts et priviléges des orfévres*, p. 248 et 253.

à la rigueur, puisque par un édit de 1356, le roi Jean défend de nouveau aux orfévres « d'ouvrer vaisselle, vais- » seaux ou joyaux de plus d'un marc d'or ni d'argent, » si ce n'est pour les églises. »

Les ordonnances qui apportaient des restrictions a l'exécution des grandes pièces de vaisselle ne furent pas les seules causes qui s'opposèrent au développement de l'art de l'orfévrerie pendant une grande partie du quatorzième siècle. L'avénement de Philippe de Valois avait fait éclater avec l'Angleterre une guerre terrible. Commencée en 1336, elle dura plus de cent années. Sous le règne de ce prince et sous celui de son fils le roi Jean, la France eut à supporter les plus rudes épreuves : la guerre civile et la guerre étrangère, la peste noire et la famine désolèrent le pays. Les arts industriels ne peuvent acquérir un grand développement que dans les temps de paix et de prospérité : aussi l'orfévrerie eut-elle beaucoup à souffrir durant les trente-six années que régnèrent ces deux princes. Mais lorsque Charles V fut monté sur le trône (1364), et que par la sagesse de son administration il eut rétabli les affaires de la France, les arts furent encouragés et l'orfévrerie obtint de nouveau une vogue immense.

Une grande faute du roi Jean devint pour l'orfévrerie la cause d'un immense développement. Oubliant la sage politique de Louis le Gros, de Philippe-Auguste et de saint Louis, ce prince défit à plaisir l'édifice de la monarchie en constituant cette oligarchie fatale des « Sires des » fleurs de lis, » qui renouvela la grande féodalité et bouleversa la France pendant un siècle. Revenu d'Angleterre en 1360, le roi Jean érigea en duché le comté d'An-

jou, et le donna avec le comté du Maine et la seigneurie de Château du Loir en apanage à son second fils Louis de France. Dans la même année, il érigea également en duché les deux provinces de Berry et d'Auvergne, et les donna au même titre à son troisième fils le prince Jean [1]. Le ciel semblait avoir voulu dédommager la France des pertes que lui avait fait subir le traité de Brétigny; la peste noire avait enlevé à la fleur de l'âge Philippe de Rouvre, duc de Bourgogne (21 novembre 1361). Avec ce prince s'éteignait la branche cadette des Capétiens primitifs, qui avait régné sur la Bourgogne pendant près de trois siècles et demi. Le roi Jean, sans s'inquiéter des droits que pouvait faire valoir à la succession de Philippe de Rouvre le roi de Navarre et le duc de Bar ses parents, rendit immédiatement une ordonnance qui réunissait le duché de Bourgogne au domaine royal, et il alla aussitôt se mettre en possession de cette province. Mais bientôt, et par lettres patentes données à Germigny-sur-Marne le 6 septembre 1363, il investit du duché de Bourgogne son quatrième fils Philippe, auquel il portait une affection toute particulière pour avoir combattu et avoir été blessé auprès de lui à la bataille de Poitiers.

A la mort de Jean II, les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne furent mis en possession des apanages qui leur avaient été concédés. Bientôt ils ajoutèrent de nouveaux domaines à ces apanages. Le duc d'Anjou fut investi par Charles V du duché de Touraine, et peu après, l'empereur Charles IV, son oncle, lui donna le royaume d'Arles; enfin il fut pourvu par le roi du gou-

[1] De Sainte-Marthe frères, *Histoire généalogique de la maison de France;* Paris, 1647, p. 805 et 847.

vernement du Languedoc. En 1369, le roi Charles V ajouta le comté de Poitou aux apanages de son frère le duc de Berry. La fortune du jeune duc de Bourgogne fut encore plus grande. Avant la mort du roi Jean, en 1362, l'empereur Charles IV lui avait déjà donné le comté palatinat de Bourgogne pour le tenir à foi et hommage de l'empire; il joignit donc ce comté au duché de Bourgogne; mais un riche mariage allait bien autrement augmenter ses possessions. Louis de Mâle, comte de Flandre, de Nevers et de Réthel, héritier présomptif d'Artois et de Franche-Comté, n'avait pour héritière qu'une fille, Marguerite de Flandre, demeurée veuve du dernier duc de Bourgogne après quelques mois de mariage. Du chef de sa tante maternelle Jeanne, les duchés de Brabant, de Lothier (Basse-Lorraine), de Limbourg, et le marquisat d'Anvers, devaient lui échoir. Cette princesse, le plus riche parti de l'Europe, était recherchée par le comte de Cambridge, fils d'Édouard III, le roi d'Angleterre; mais Charles V réussit à écarter ce prétendant, et sans songer aux périls que l'agrandissement démesuré de la nouvelle maison de Bourgogne pouvait faire courir à la France, il obtint pour son frère la main de la riche héritière de Flandre [1]. Ce fut ainsi qu'une grande portion du territoire de la France se trouva dévolue à trois princes qui devinrent souverains et à peu près indépendants du roi. Une rivalité de luxe s'établit dès lors entre ces princes. Tous les grands seigneurs de France, de Bourgogne et de Flandre, suivirent l'exemple qui leur était donné par leur souverain, et luttèrent de

[1] De Sainte-Marthe frères, *Histoire généalogique de la maison de France*, p. 869.

magnificence. L'orfévrerie dépassa alors en importance tous les autres arts industriels. Nous ne pouvons mieux le justifier qu'en rapportant ce que dit à ce sujet un savant archéologue sur les opinions duquel nous aimons à nous appuyer : «L'orfévrerie joua au quatorzième et au quinzième » siècle, dit M. de Laborde, un rôle dont on ne peut se » faire une idée dans la lecture des historiens, dans l'étude » des statuts du métier, dans la série des ordonnances » qui règlent sa fabrication, mais qui frappe et étonne » quand on l'étudie dans les comptes des rois de France et » des princes du sang, dans leurs inventaires, dans ceux » des églises, dans les contrats de mariage, et dans les » testaments. On voit dans ces documents la place domi- » nante que prit dans les mœurs, dans les préoccu- » pations, dans les goûts, l'orfévrerie appliquée, comme » elle l'était, aux vêtements, aux meubles, aux armes, » que sais-je? à l'embellissement de la vie entière. Les » sommes immenses qu'elle représentait faisaient le luxe » des temps de prospérité; elle faisait aussi la ressource » des temps de guerre et de misère. A vrai dire, c'était » tout l'avoir des rois, des princes et des seigneurs. Ce » que nous plaçons dans les fonds publics, dans les » actions industrielles, ce que nous possédons en argent » comptant, un seigneur du moyen âge l'avait en orfé- » vrerie, j'entends en bijoux de prix, en vaisselle fine, » en grosse vaisselle d'or et d'argent. Capital mort, sans » doute, mais qui donnait au lieu d'intérêt le plaisir » fastueux d'étaler ses richesses sur les dressoirs, aux » jours des grandes fêtes et des repas magnifiques. Quand » venaient les temps de crise, une guerre à soutenir, une » rançon à payer, on appelait à soi les changeurs, on

» fondait les chaudrons d'or et d'argent, et l'on emprun-
» tait sur ses joyaux. S'agissait-il d'établir ses enfants,
» c'était la chambre des joyaux qui faisait les frais de la
» dot; mieux encore, dans l'habitude de la vie, il ne se
» passait pas de jours où l'on ne puisât dans son trésor
» pour donner quelques bijoux de prix, un hanap d'or
» ou une simple écuelle dorée, à un favori, à un parent,
» à un ambassadeur étranger, à un messager chargé
» d'annoncer une victoire ou une défaite, au plus mo-
» deste des chevaucheurs enfin, venant, à toute bride,
» donner la nouvelle de la naissance d'un fils ou d'un
» neveu [1]. »

Charles V tenait le premier rang en vrai roi, et dépassait ses frères en magnificence. Il affectait dans ses habitudes une pompe dont aucun de ses prédécesseurs n'avait donné l'exemple. Il avait fait rebâtir le Louvre, il construisit encore, à Paris, l'hôtel Saint-Paul, qu'on nomma l'hôtel des grands ébattements. Il éleva et embellit le château de Vincennes et une maison de plaisance qu'on appelait le château de Beaulté. Ces quatre édifices, qu'il habitait le plus ordinairement, étaient fournis de meubles et d'argenterie sans qu'il fût nécessaire de transporter rien de l'un à l'autre. Le roi et les enfants de France ne mangeaient que dans de la vaisselle d'or et d'argent enrichie de bas-reliefs repoussés ou ciselés, d'émaux et de pierreries; son orfévrerie de table était donc considérable, aussi dans chacune des quatre habitations ordinaires de la cour se trouvait une pièce dite la chambre des joyaux où était renfermée la

(1) De Laborde, *Notice des émaux et objets divers exposés au Louvre;* Paris, 1853, p. 84.

vaisselle à l'usage des princes. Celle du Louvre avait neuf toises de long sur quatre et demie de large ; elle était environnée d'armoires à plusieurs étages et remplies des plus belles productions de l'orfévrerie [1].

A l'exemple du roi, les princes ses frères possédaient des châteaux dans leurs domaines et plusieurs palais dans Paris merveilleusement meublés et remplis de riche vaisselle et d'objets d'art. Le duc d'Anjou appréciait surtout les productions de l'orfévrerie et en possédait une immense quantité. En véritable amateur il en dressa lui-même une curieuse description dont nous parlerons plus loin.

A la mort de Charles V, son trésor fut estimé dix-neuf millions; le duc d'Anjou, régent du royaume, afin de satisfaire sa passion pour l'orfévrerie, voulut s'en emparer. S'il en fut empêché une première fois, il trouva bien le moyen, plus tard, d'y mettre la main. L'inventaire du trésor de Charles VI, fait en 1399 [2], est bien maigre auprès du trésor de son père.

Durant la seconde moitié du quatorzième siècle, l'orfévrerie parisienne avait occupé le premier rang en Europe, et les présents que fit la ville de Paris aux rois et aux princes qui entraient dans la cité consistèrent toujours en pièces d'orfévrerie, comme étant les plus belles productions de l'industrie parisienne. Lorsque le roi Jean, à son retour d'Angleterre, fit son entrée à Paris en 1360, « ceux de Paris lui firent présent en don de mille marcs

(1) Christine de Pisan, *Livre des faits de Charles V*, part. III, ch. II; Coll. des mém. publiés par Petitot, t. VI ; — Sauval, *Hist. des antiq. de Paris*, t. II, p. 20 et suiv., 278 et suiv.; — Montfaucon, *Monum. de la monarchie française*, t. III, p. 52.

(2) Ms., Bibliothèque impériale, n° 2068, fonds Mortemart, n° 76.

» d'argent en vaisselle [1]. » En 1378, l'empereur Charles IV étant venu en France accompagné du jeune roi des Romains, son fils, la ville de Paris leur offrit à l'un et à l'autre de magnifiques présents en orfévrerie « moult » bien ouvrée et dorée ». Charles V leur fit présenter de belles pièces d'orfévrerie parmi lesquelles on remarquait des aiguières et une coupe d'or ornées d'émaux qui représentaient les signes du zodiaque dans le ciel, et deux grands flacons où « estoit figuré en ymages enlevées (en » bas-reliefs) comment sainct Jacques montroit à sainct » Charles-Maigne le chemin en Espaigne par révélation ». Les paroles du duc de Berry, en présentant au nom du roi ce cadeau à l'empereur, étaient en l'honneur de l'orfévrerie parisienne. « Le roi vous salue, dit le duc, » et il vous envoie de ses joyaulx telz comme à Paris on » les fait [2]. »

L'entrée de la reine Isabeau de Bavière à Paris, en 1389, fut l'occasion d'un incroyable déploiement de luxe. Les bourgeois de Paris, suivant l'usage, durent faire des présents au roi, à la nouvelle reine et à la duchesse de Touraine, Valentine de Milan, qui venait d'épouser le prince Louis, depuis duc d'Orléans, frère du roi. La reine avec son cortége composé des princes et des princesses du sang et de la plus haute noblesse de France entra à Paris par la porte Saint-Denis, pour se rendre à Notre-Dame, et descendit la rue Saint-Denis dans toute sa longueur jusqu'au grand pont de Paris (le pont au Change). Le premier cadeau de la ville de Paris fut fait

(1) Th. Godefroy, *Le Cérémonial françois;* Paris, 1649, t. I, p. 635.
(2) Christine de Pisan, *Livre des faits de Charles V,* part. III, ch. xlvi, Coll. de Petitot, t. VI.

à la reine pendant ce long trajet. Mais laissons parler Jean Froissart, qui a raconté, en témoin oculaire, toutes les fêtes de cette entrée et du sacre d'Isabeau. « Là » (à la seconde porte Saint-Denis, située non loin de l'église Saint-Jacques, qui fut démolie du temps de François Ier) « avoit-on ordonné comme à la première » porte un ciel nué et estoillé très-richement, et Dieu » par figure séant en sa majesté, et là dedans le ciel » petits enfants de chœur chantoient moult doucement » en forme d'anges; et ainsi que la reyne passa de- » dans sa lictière sous la porte de Paradis, d'amont » deux anges issirent hors en leur avalant, et tenoient » en leurs mains une très-riche couronne d'or garnie de » pierres précieuses, et la mirent les deux anges, et » l'assirent moult doucement sur le chef de la reyne. » Cette couronne n'était que le prélude de plus magnifiques présents. « Le mardy sur le poinct de douze heures » vindrent les bourgeois de Paris, environ quarante, tous » les plus notables, vestus de draps tous pareils, à l'hostel » du roy à Sainct-Pol, et apportèrent un présent qu'ils » firent au roi, tout au long de Paris, et estoit le présent » en une lictière très-richement ouvrée; et portoient la » lictière deux forts hommes ordonnez et habillez très- » proprement comme hommes sauvages;..... or veux-je » dire tout ce qui sur la lictière estoit et dont on avoit fait » présent au roy. Premièrement il y avoit quatre pots » d'or, quatre trempoirs d'or et six plats d'or, et pesoient » toutes ces vaisselles cent cinquante marcs d'or. Pareille- » ment autres bourgeois de Paris, très-richement parez » et vestus tous de mêmes draps, vinrent devers la reyne » de France et luy firent un présent sur une lictière qui

» fut apportée en sa chambre..... auquel présent avoit
» une nef d'or, deux grands flacons d'or, deux drageoirs
» d'or, deux salières d'or, six pots d'or, six trempoirs
» d'or, douze lampes d'argent, deux douzaines d'escuelles
» d'argent, six grands plats d'argent et deux bassins
» d'argent, et y eut en somme pour trois cents marcs
» qu'or qu'argent, et fut ce présent apporté en la cham-
» bre de la reyne en une lictière si comme cy dessus est
» dit, par deux hommes lesquels étoient figurez l'un en
» la forme d'un ours et l'autre en la forme d'une licorne.
» Le tiers présent fut apporté semblablement en la cham-
» bre de la duchesse de Touraine par deux hommes
» figurez en la forme de Mores, noircis par les viaires
» (le visage)..... auquel présent avoit une nef d'or, un
» grand pot d'or, deux drageoirs d'or, deux grands plats
» d'or, deux salières d'or, six pots d'argent, deux dou-
» zaines de saucières d'argent et deux douzaines de tasses
» d'argent, et y avoit en somme tant que d'or que d'ar-
» gent deux cents marcs..... Or aussi direz la grande
» valeur des présents et aussi la puissance des Parisiens :
» car il fut dit à moy acteur de cette histoire (qui tous
» les présents vis), qu'ils avoient cousté plus de soixante
» mille couronnes d'or [1]. »

La sécurité rendue à la France par la sage administration et les conquêtes de Charles V ne fut pas de longue durée. La folie de Charles VI, la guerre avec les Anglais et les dissensions intestines qui agitèrent si cruellement le pays pendant la première moitié du quinzième siècle furent fatales à l'art de l'orfévrerie. Sauf quelques

(1) Jean Froissart, *Chronique de France,* liv. IV, ch. I ; — *Le Cérémonial françois*, t. I, p. 637.

belles pièces pour les églises exécutées dans les premières années du quinzième siècle, on ne trouve plus dans les documents de cette époque la trace d'immenses travaux en orfévrerie de table et d'église, comme ceux que Charles V et ses frères faisaient faire. Bien loin de pouvoir se livrer au goût de leurs pères pour les brillantes œuvres de l'orfévrerie, les princes et les seigneurs français, durant ces jours de crise, trouvèrent dans la vaisselle de leurs dressoirs une ressource pour faire face aux dépenses de la guerre ou pour payer leur rançon. Les arts industriels ne peuvent prospérer au milieu des guerres et des commotions populaires, et il y a toute apparence que dans ces temps de calamité les pièces d'orfévrerie un peu importantes ne se faisaient plus à Paris ni dans les provinces de France où la guerre civile et l'invasion ôtaient à l'orfévre toute liberté et toute sécurité. Mais tandis que la France était amoindrie, que le jeune roi Henri VI d'Angleterre régnait à Paris, et que Charles VII, réfugié à Bourges, retenait à peine quelques provinces sous son obéissance, la maison de Bourgogne grandissait en puissance et augmentait ses possessions. On peut en juger par les titres de Philippe le Bon (1419 † 1467) qui s'intitulait duc de Bourgogne, de Brabant, de Lothier, de Luxembourg et de Limbourg, comte de Flandre, d'Artois, de Bourgogne, palatin de Hainaut, de Hollande, Zélande, Namur et Charolois, marquis du Saint-Empire, seigneur de Frise, de Salins et de Malines. Sous la domination des ducs de Bourgogne, les arts, l'industrie et le commerce purent prendre en toute liberté, dans leurs États, un développement considérable. L'orfévrerie ne reste pas en arrière des autres

arts industriels, et bientôt les principales villes des riches provinces de la Bourgogne, de l'Artois et des Flandres, virent s'élever dans leur sein des ateliers d'orfévres qui s'acquirent une grande réputation. La ville de Gand devint le centre de cette brillante industrie. Le faste de la cour de Bourgogne et les prodigieuses prodigalités des princes de cette maison donnèrent un grand essor aux travaux de l'orfévrerie. Les comptes de la maison de Bourgogne, publiés par M. de Laborde [1], en fournissent à chaque instant la preuve. On peut se convaincre en les examinant que Philippe le Hardi, Jean son fils, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, ont employé beaucoup plus d'argent qu'aucun autre prince de leur temps en acquisitions de pièces d'orfévrerie et de bijoux, soit pour eux-mêmes, soit pour les répandre en largesses. Les orfévres des Pays-Bas ne se bornèrent pas à fabriquer des châsses et des vases sacrés pour les églises et de la vaisselle d'or et d'argent pour les dressoirs; ils excellèrent surtout dans l'exécution des bijoux et de ces pièces d'orfévrerie travaillées avec délicatesse, dont les vêtements étaient surchargés à ce point que l'auteur des *Arrêts d'amour*, Martial d'Auvergne, disait qu'on « s'harnachoit d'or- » faverie ».

La mort de Charles le Téméraire (1477) mit fin à la puissante et fastueuse maison de Bourgogne, et Louis XI prit possession du duché. Ce profond politique, tout occupé de l'unité de la France, avait abattu les Sires des fleurs de lis et frappé la petite féodalité après la grande. Il n'eut pour la haute noblesse que de san-

(1) *Les ducs de Bourgogne, Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le quinzième siècle;* Paris, 1849, 1851 et 1852.

glantes rigueurs. Ses préférences furent pour les petites gens; la simplicité de ses vêtements et les images de plomb ou d'étain dont il chargeait son chapeau n'exigeaient pas d'habiles orfévres. On trouve encore la mention de quelques pièces d'orfévrerie nouvelle dans les comptes de l'argentier de 1463 à 1465; mais dans les comptes postérieurs, les orfévres ne sont plus mentionnés que pour des restaurations de pièces endommagées. Ainsi dans le compte de 1468, où Baston, l'orfévre du roi, n'est compris que pour des raccommodages, on voit en dépense une somme de cinq sols tournois payés à Verrat, cordonnier du roi, pour une paire de semelles mises à des bottines (1). L'orfévrerie française perdit sous Louis XI la haute clientèle qui avait fait ses grands succès.

Après la mort de ce prince, l'orfévrerie ne put se relever durant les guerres civiles et étrangères que la régente de France, Anne de Beaujeu, eut à soutenir, et nous arrivons ainsi jusqu'au moment où Charles VIII descendit en Italie (1494), ce qui nous conduit à l'époque de la Renaissance.

Les notions historiques qui précèdent n'ont eu d'autre but que de faire connaître les phases traversées par l'art de l'orfévrerie durant le quatorzième et le quinzième siècle; nous allons maintenant entrer dans les détails qui sont indispensables pour en faire apprécier les productions.

Quelques spécimens d'orfévrerie religieuse du quatorzième et du quinzième siècle subsistent encore; mais quant à ces belles pièces de vaisselle d'or et d'argent qui chargeaient alors la table et les dressoirs des grands seigneurs,

(1) *Compte de Sextre, argentier du roy,* du 1er octobre 1468 au 30 septembre 1469, Arch. de l'Empire, KK, 60.

tout a disparu, et nous ne sachons pas qu'il en existe une seule; à peine s'il reste quelques-uns des bijoux dont ils rehaussaient leurs vêtements et ornaient leur coiffure. Il sera facile cependant de restituer toutes ces richesses d'après les inventaires très-détaillés et très-bien faits de deux princes les plus riches de ce temps : Charles V et son frère le duc d'Anjou, roi de Naples et de Provence. On trouve également d'excellents renseignements dans les comptes de l'argenterie des rois de France, dans ceux de la maison de Bourgogne et dans les inventaires de différents princes. L'inventaire du duc d'Anjou, rédigé de 1360 à 1368 (1), a cela de remarquable qu'il est, quoique très-volumineux, dicté par le prince lui-même, annoté et signé de sa main. Le royal rédacteur ne se borne pas à une sèche énumération; regardant toutes les pièces de son trésor comme autant d'objets d'art, il en fait une description minutieuse avec la passion d'un amateur. L'amour de l'art cependant ne lui fait pas oublier le prix de la matière; il a le soin de peser l'or et l'argent qu'il possède, et termine ainsi de sa main son curieux catalogue « de l'or que Henry, notre orfévre, » a pour la grant nef que il fait comte aveques luy » ou mois de mars, l'an M.CCC.LXVIII, fu trouvé que il » avoit CCC XLVIII M. (marcs) au M. (marc) de Troyes. » De l'or en vesselle a, en la tour, pesé et assommé ou » dit mois et an, IXcc LX (960) M. au M. de Troyes; » somme de l'or XIIIcc VIII (1308) M. au dit pois. La » vesselle d'argent qui est en la tour et devers nous cou-

(1) Ms., Bibliothèque impériale, suppl. français, n° 1278, publié par M. DE LABORDE, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés au Louvre;* Paris, 1853, IIe partie, p. 1 et suiv.

» rant par nostre hostel, ou dessus dis moys et an pesée » et assommée monte VIII^{m} XXXVI (8036) M. au M. » de Troyes. » Et plus bas « Loys. »

Pour la connaissance de l'orfévrerie religieuse, on peut encore avoir recours aux inventaires de la Sainte-Chapelle du Palais et de Notre-Dame de Paris, dont les premiers remontent à 1340 et 1343, à celui du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, aux reproductions que Félibien a données, dans son histoire de cette abbaye, de pièces qui n'existent plus, et à l'inventaire de la Sainte-Chapelle de Bourges élevée par le duc de Berry. En nous appuyant sur ces documents et sur les monuments qui ont échappé à la fonte, nous allons essayer de restituer la splendide orfévrerie du quatorzième et du quinzième siècle.

Commençons par l'orfévrerie religieuse. Le treizième siècle a été le plus beau moment de l'architecture ogivale; l'architecture était alors une reine dont tous les autres arts se reconnaissaient les vassaux. Aussi les orfévres, se conformant à l'usage généralement adopté au douzième siècle, avaient d'abord exécuté en forme de tombe ou d'église les châsses destinées à la conservation des grandes reliques. Les bas-reliefs et les statuettes dont ils les ornaient, n'étaient que de simples accessoires venant concourir à l'effet harmonieux de l'ensemble architectural. Mais dès la fin du treizième siècle, les plus habiles d'entre les orfévres avaient cherché à s'affranchir de la tutelle de l'architecte en produisant, comme reliquaires, des figures et des groupes de ronde bosse. Ce qui n'était qu'une exception à la fin du treizième siècle, devint, pour ainsi dire, la règle générale au quatorzième, et l'on ne peut se faire une idée de la quantité de figures

et de groupes de ronde bosse d'or et d'argent qui furent exécutés à cette époque pour servir à porter des reliques. Des statuettes et des bas-reliefs d'or et d'argent furent encore exécutés sans autre destination que d'orner les églises et les chapelles; les couvertures des livres saints furent décorées de bas-reliefs et de figures d'une assez grande proportion.

Parmi les monuments qui subsistent, nous signalerons en première ligne la belle statuette d'argent doré de la Vierge tenant son fils, provenant de l'abbaye de Saint-Denis et que possède le Musée du Louvre. Cette statuette de cinquante-cinq centimètres de hauteur est portée sur un piédestal oblong, haut de dix centimètres, traité dans le style ogival. Chacune des grandes faces est divisée en quatre parties, et chacune des petites en trois par des contre-forts décorés de figurines de ronde bosse ciselées avec beaucoup de délicatesse. Chaque angle est aussi enrichi d'une statuette, ce qui en porte le nombre total à vingt-deux, dix-huit prophètes et quatre rois. Le champ entre chacun des contreforts est rempli par un émail champlevé. Les quatorze émaux reproduisent des scènes de l'Évangile. Au-dessus et sur le bord de la partie supérieure du piédestal on lit cette inscription : CESTE YMAGE DONNA CÉANS MADAME LA ROYNE IEHE (Jeanne) D'ÉVREUX, ROYNE DE FRANCE ET NAVARRE COMPAIGNE DU ROI CHARLES, LE XXVIII JOUR D'AVRIL L'AN MIL CCCXXXIV. Les armoiries de cette princesse, exécutées en émail champlevé [1], se voient aux

[1] Deux des émaux à sujets du piédestal sont reproduits dans la planche CXII de notre Album. On peut consulter sur ces émaux et sur ceux qui expriment des armoiries nos *Recherches sur la peinture en émail*, p. 176 et 182, et plus loin au titre de l'ÉMAILLERIE, le chap. I, § III, art. V, n° 4.

quatre coins du plat supérieur du piédestal, qui est porté sur le dos de quatre petits lions couchés. La Vierge est vêtue d'une robe talaire que recouvre un manteau relevé sur la tête. De la main droite, elle tient une fleur de lis qui renfermait des cheveux de la Vierge. Elle portait autrefois sur la tête une couronne enrichie de pierres précieuses dont les fleurons contenaient des reliques. Cette figure est exécutée au repoussé; le style en est bon, le modelé est correct, les vêtements sont largement drapés et disposés avec art [1]. Au dix-septième siècle, on ne voulait pas admettre que le moyen âge eût jamais pu rien produire de bien, et lors du récolement, fait en 1634, par les commissaires du roi, de l'inventaire fait au quinzième siècle du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, les orfévres qui assistaient les commissaires, après avoir constaté une légère différence entre la couronne que portait alors la statuette et la description que donnait l'inventaire ancien, ajoutent : « elle semble avoir été » nouvellement faite avec le dit image, n'y ayant rien » d'antique que le soubassement carré assis sur quatre » petits lions [2].... » Le soubassement, traité dans le style ogival, accusait incontestablement une œuvre du moyen âge, mais les orfévres de l'époque de Louis XIII ne pouvaient s'imaginer que le quatorzième siècle eût produit une statuette qui égalait en perfection les œuvres des meilleurs orfévres de la Renaissance. Doublet, moine

(1) Cette statuette a été reproduite par Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 537, pl. I, et mieux par M. Paul Lacroix, *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie;* Paris, 1850, p. 63, et dans *Le Moyen âge et la Renaissance;* Orfévrerie.

(2) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis,* déjà cité; Arch. de l'Empire, LL., 1327, fol. 55 v°.

de Saint-Denis, qui écrivait en 1620 l'histoire de l'abbaye de Saint-Denis [1], et Félibien, religieux de la même abbaye [2], disent positivement que la statuette était un don de la reine Jeanne d'Évreux. L'inspection du monument ne laisse d'ailleurs aucun doute que la statuette et son piédestal n'aient la même origine et ne soient du même temps. Cette statuette n'est pas au surplus le seul monument subsistant de l'orfévrerie artistique de cette époque.

Le Musée du Louvre possède encore deux figures d'anges ailés, en argent doré, qui font bien juger aussi de l'habileté des orfévres sculpteurs du quatorzième siècle. Les carnations sont colorées; la sculpture polychrome était alors d'un usage fréquent.

Le Musée de Cluny conserve un groupe d'argent doré de la Vierge et de son fils, de trente-cinq centimètres de hauteur. La mère du Christ est assise sur un siége décoré dans le style de l'architecture ogivale; elle est vêtue d'une longue robe et d'un manteau largement drapés; sa main droite soutient l'enfant Jésus debout sur ses genoux, et la gauche porte un lis en fleur. Le catalogue du Musée de Cluny [3] désigne ce joli groupe comme appartenant aux premières années du quinzième siècle. Nous le croyons un peu plus ancien : il doit être de la main de l'un de ces habiles orfévres sculpteurs appartenant à la brillante école qui se forma sous Charles V. Nous en donnons la reproduction dans la vignette qui termine ce chapitre.

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis;* Paris, 1621, p. 357.

(2) *Idem;* Paris, 1706, p. 275 et 237.

(3) N° 3124 du Catalogue de 1861. Ce groupe faisait partie de la collection du prince Soltykoff (n° 171 du Catalogue); il a été acheté pour le Musée, à la vente de cet amateur, moyennant 2920 francs.

La Bibliothèque impériale possède quatre manuscrits dont les couvertures d'orfévrerie offrent des bas-reliefs remarquables. Le premier provient de l'abbaye de Saint-Victor [1] : sa couverture d'or, de trente-deux centimètres de hauteur sur vingt et un de largeur, renferme d'un côté, en haut-relief, la figure du Christ assis au centre d'un quatrefeuille ; il bénit de la main droite et tient de la gauche le livre des Évangiles ; dans les angles, en dehors du quatrefeuille, sont les figures des évangélistes écrivant sur des pupitres. Toutes ces figures, exécutées au repoussé et retouchées au burin, sont d'un très-beau style, d'un modelé excellent, et d'une grande finesse d'exécution ; l'ampleur et l'élégance des draperies ne laissent rien à désirer. De l'autre côté, l'artiste a reproduit en bas-relief la crucifixion ; la Vierge et saint Jean sont au pied de la croix, et deux anges au-dessus. La couverture d'argent doré du second des manuscrits [2] reproduit, en bas-relief, sur le plat supérieur la crucifixion avec la Vierge et saint Jean, et sur le plat inférieur le Christ dans une gloire ovale, avec les symboles des évangélistes dans les angles. Une composition très-remarquable exécutée en haut-relief sur argent doré, enrichit le plat supérieur de la couverture du troisième manuscrit [3]. Le Christ sort du tombeau bénissant de la main droite et tenant la croix de la gauche ; deux anges ailés sont à ses côtés. Trois soldats endormis sont à demi couchés au-devant du tombeau. Ils portent l'armure

(1) Évangéliaire du quatorzième siècle ; Ms., fonds Saint-Victor, nº 366.

(2) Évangéliaire du quatorzième siècle ; Ms., suppl. latin, nº 663, de 0m,355 de hauteur sur 0m,255 de largeur.

(3) Évangéliaire du treizième siècle ; Ms., suppl. latin, nº 665, de 0m,38 de hauteur sur 0m,26 de largeur.

de maille recouverte de la cotte d'armes en usage au treizième siècle. La variété et la justesse des attitudes, le beau jet des draperies, la régularité du modelé n'ont pas moins de mérite que la composition ; c'est une œuvre digne de figurer à côté des belles productions des orfévres sculpteurs de l'Italie au quinzième siècle [1]. Le plat inférieur de la couverture de ce manuscrit reproduit en bas-relief, sur argent doré, la scène de la crucifixion avec la Vierge et saint Jean. Ce livre provient de la Sainte-Chapelle du Palais, et est décrit par Jérôme Morand dans son histoire de cette riche chapelle [2]. La couverture du quatrième manuscrit [3] est d'un grand intérêt. Elle fut exécutée par les ordres de Charles V, en 1379, pour revêtir un très-bel évangéliaire carolingien écrit en lettres d'or sur vélin, dont ce prince fit cadeau à la Sainte-Chapelle du Palais. Elle est tout en or [4] et enrichie d'un grand nombre de pierres précieuses dont plusieurs ont disparu. La crucifixion est reproduite sur le plat supérieur en figures de ronde bosse. La Vierge et saint Jean sont debout au-dessous des bras de la croix. La croix est composée de feuillages ciselés avec une extrême délicatesse et chargée de pier-

(1) Ce bas-relief a été reproduit par Willemin, *Monuments français inédits*, et dans *Le Moyen âge et la Renaissance*, Reliure de livres, t. V.

(2) *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris, 1790, p. 49.

(3) Ms., suppl. latin, n° 667, de 0m,39 de hauteur sur 0m,29 de largeur.

(4) L'inventaire de la Sainte-Chapelle, dressé en 1480 (Bibl. imp. suppl. latin, 1656), le décrit ainsi : unus textus Evangeliorum auro coopertus de duobus lateribus et in latere anteriori est in medio unus crucifixus, beata Maria et sanctus Joseph totaliter de auro elevati ; l'inventaire de 1573 (Archives de l'Empire, L., 844a) porte également que la couverture et les figures sont « tous d'or ». Nous devons dire cependant que l'aspect de la pièce semble accuser de l'argent doré et non de l'or.

reries; les figures sont du plus délicieux caractère et de l'exécution la plus fine. La plaque d'or qui couvre le plat inférieur est enrichie d'une très-fine gravure en intailles niellées qui représente saint Jean assis sous une arcade soutenue par deux colonnes. Il écrit sur un pupitre placé devant lui. Les premiers mots de son évangile « in principio » sont tracés sur le cahier que porte le pupitre. Un ange plane au-dessus de lui au centre de l'arcade. Au-dessous de l'ange on lit cette inscription sur un cartouche qui ferme l'arcade : CE LIVRE BAILLA A LA SAINTE CHAPELE DU PALAIS CHARLES LE Ve DE CE NOM ROI DE FRANCE QUI FUT FILS DU ROI JEHAN L'AN MIL TROIZ CENS LXXIX. Au-dessous de l'arcade et aux quatre coins, sont gravés, dans des médaillons, les symboles des évangélistes. Toute cette composition se détache sur un fond quadrillé en losange dont chacun des carreaux renferme une fleur de lis. Cette gravure est d'un dessin correct et spirituel; on ne peut lui reprocher qu'un défaut de perspective dans la disposition du pupitre placé devant saint Jean (1).

Empruntons maintenant aux comptes et aux inventaires la description de quelques pièces artistiques destinées aux églises et aux chapelles royales, afin de mieux faire apprécier la splendeur de cette orfévrerie. Chemin faisant, nous aurons l'occasion de citer les noms, trop rarement donnés, de quelques-uns des artistes qui les ont exécutées.

Charles V, lorsqu'il n'était encore que dauphin et duc de Normandie, possédait déjà un trésor considérable

(1) Cette gravure niellée a été reproduite dans *Le Moyen âge et la Renaissance*, RELIURE, t. V.

dont l'inventaire, fait en 1363, est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris [1]. Parmi un grand nombre de statuettes d'or et d'argent on distingue « une ymage » d'or de saint Jean que fist Claux de Fribourg, orphe» vre. » Ce Claux de Fribourg avait une grande réputation. Il fit plus tard pour Charles V une croix destinée à la chapelle du château de Vincennes laquelle était enrichie de trois cent quatre-vingt-deux saphirs [2]. Il avait fait en 1378 la vaisselle d'or et d'argent de la duchesse de Bar, Marie de France, fille du roi Jean [3].

Devenu roi, Charles V avait fait exécuter un nombre considérable de pièces d'orfévrerie. Son inventaire, commencé en 1379, nous en a laissé la description. Transcrivons quelques articles de ce curieux document.

Sous le titre de « Ymages et reliquaires d'or et premiè» rement ymages de Nostre-Dame » on lit : « Ung ymage » de Nostre-Dame dont le corps d'icelle et son enffant » sont d'or, a une couronne garnie de pierreries, a ung » fermail en sa poictrine, et le dyadesme de son enffant » garny de perles, et tient en sa main ung fruitelet par » manière de ceptre où il y a ung gros saphir et poise, » c'est à savoir, l'ymage environ treize marcs d'or et » l'entablement poise vingt-sept marcs d'argent [4]. »

(1) Ms., nº 2053, fonds Mortemart, nº 74.

(2) *Inventoire général du roy Charles le Quint de tous les joyaulx qu'il avait au jour qu'il fut commanchié, tant d'or comme d'argent....., lequel a esté commancé à faire le* XXI *jour de l'an mil trois cens soixante dix-neuf;* Ms., Bibliothèque impériale, nº 8356, fol. 6. Cet inventaire a été publié en partie par M. de Laborde dans la *Revue archéologique*, t. VII, p. 496, 603 et 731.

(3) *Etat de la vaisselle d'or et d'argent que Claiz de Fribourt a faite pour la très-redoutée madame de Bar*, Archives de Lille, publié par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, IIe partie, t. II, p. 203.

(4) *Inventaire de Charles V*, fol. 23.

Une statuette d'un poids aussi considérable exécutée au repoussé, comme elles l'étaient toutes alors, devait être certainement d'une très-grande proportion.

On trouve à la suite quatre autres statuettes d'or de la Vierge de même valeur et un très-grand nombre d'une moindre importance.

Sous le titre de « Autres ymages et reliquaires d'or de » divers saincts, » on lit ensuite dans cet inventaire la description de vingt-deux statuettes d'or dont plusieurs sont d'un poids assez fort, telle que celle-ci : « Ung » ymage d'or de saint Denis qui tient son chief entre ses » mains, et est la mithre et le colier et le palion (le » pallium) garny de pierrerie, assis sur un pied d'ar- » gent et poise ladite ymage VI marcs II onces d'or et » l'entablement poise VIII^{m}IIII onces d'argent. »

Plus loin, on trouve encore un nombre considérable de statuettes de Notre-Dame et de divers saints d'or et d'argent doré : « Ung ymage d'or de Nostre-Dame en ung » portail de maçonnerie acostée de sainct Jehan et de » saincte Catherine; — Ung ymage d'argent de Nostre- » Dame séant en une chayère et une dame à genoulz de- » vant elle lui offrant son cueur entre ses deux mains sur » ung entablement armoyé de France et de Navarre [1]. »

Beaucoup de ces statuettes portent des reliquaires comme celle-ci : « Douze ymages des douze appostres, » d'argent doré, tenant reliquaires en une main et en » l'autre espées, glaives, bastons et cailloux, assis cha- » cun sur un entablement d'argent doré, esmaillé des » armes de France, pesant tout ensemble IX^{xx} trois marcs » (183 marcs) et demi. »

[1] *Invent. de Charles V,* fol. 24, 76, 233 et 97.

Les statues de saints, les groupes et les bas-reliefs religieux d'or et d'argent ne sont pas moins nombreux dans le trésor du duc d'Anjou. Citons quelques pièces : « Un ymage de saint Michel d'argent doré, assez » grant; et est armé par dessous un mantel qu'il a vestu, » et a ses II piez sur une serpent, laquelle serpent a ses » II elles esmaillées d'azur dehors et dedenz, et sont » icelles esles entre les piez et jambes d'icelui saint Mi- » chel; et tient ledit saint Michel, en sa main destre, » une longue croiz d'argent blanc, laquelle il boute en » la guelle dudit serpent, et a en ycelle croiz, par le » haut, un petit paon à une croiz vermeille. Et en » sa main sénestre tient ledit saint Michel une petite » pomme d'argent dorée, sur laquelle a une petite croiz. » Et siet ledit saint Michel sur un grant pié quarré a » VI querre. Et ou plat, par le haut d'icelles querres a » esmaux où il a ès uns gens qui chevauchent sur bestes, » et le front de devant est esmaillé par losanges, et sont » les esmaux de dedenz, les uns de azur à fleurettes, » et les autres de vert à bestelettes, et sont les bordures » desdictes losanges de guelles. Et siet ledit pié sur » VI petiz lyons gisanz. Et poise en tout, avec les esles, » qui sont grandes, dorées et sizelées, et poise en tout, » au marc de Troyes, LXXIIII. M.; — Un grant taber- » nacle d'argent, de très grant façon, garniz de granz » saphirs, rubis d'Orient, esmerandes et perles d'Oriant. » Et, au milieu d'icelui tabernacle, a un ymage de » saint George à cheval qui tue la serpent, et dessus, » en un autre renc, a une annunciation de Notre-Dame, » et ou tiers estage dessus, a III angèles qui tiennent » l'un la crois, l'autre les cloz et l'autre la couronne :

» et poise en tout, au marc de Troyes, IIII.XX.VI mars.
» IIII onces [1]. »

Voici encore la description de quelques pièces artistiques d'orfévrerie religieuse empruntée à l'inventaire de la Sainte-Chapelle, que le duc de Berry fit élever à Bourges auprès de son palais : « Un chef d'or fait en révé-
» rence de saint Jehan-Baptiste, lequel est en un plat de
» jaspre goderoné, bordé d'or autour, garni de pierre-
» ries et de quatre ballays, huit saphirs, quatre éme-
» raudes et seize trochez de perles contenant, chacun
» trochet, quatre perles, qui font soixante-quatre perles,
» pezant tout ensemble trente marcs une once. » Au poids de la pièce, il est certain que cette tête de saint Jean devait être de grandeur naturelle.

« Une image de Notre-Dame, d'argent doré, tenant
» son enfant nud qui fut de Bernard du Cyne, séant sur
» un entablement d'argent doré, émaillé entour de plu-
» sieurs images ; et à quatre écussons des armes de Mon-
» seigneur sur l'entablement. Et a ledit image sur la teste
» une couronne d'or, garnie de pierre, c'est à scavoir de
» huit ballays, quatre saphirs, quatre émeraudes, vingt-
» huit perles moyennes. Et tient ledit image en l'une de
» ses mains, un bruncel de roses d'argent doré. Et peze
» ledit image, sans la couronne, trente-sept marcs cinq
» onces. Et la couronne avec la pierre peze sept onces ;
» — Un grand angel de Raphael, d'argent doré, tenant
» sous luy un diable enchaîné qui a deux ailes en mode de
» chauve-souris, séant sur un entablement d'argent doré

(1) *Inventaire des joyaulx de Louis, duc d'Anjou*, dressé de 1360 à 1368. Ms., Bibl. imp., suppl. français, nº 1278, publié par M. de Laborde, *Notice des émaux et bijoux du Louvre*, IIe partie, art. 5 et 270.

» où il y a quatre léonceaux; pesant tout ensemble cent » dix-sept marcs une once [1]. »

Le duc de Berry avait aussi donné à l'église Notre-Dame de Paris un beau buste d'or de saint Philippe, garni de pierres précieuses, qui renfermait la tête du saint apôtre; le support de ce buste était assez singulièrement composé. Voici la description qu'en donne l'inventaire de Notre-Dame, daté de 1416 : « Le pié qui est d'ar- » gent est soustenu de v ours et v enfans dessus tenant » chainetes dont les ours sont liez. Et autour ledit pié » a trois ymages; est assise Notre-Dame tenant son en- » fant à sénestre, et l'enfant tient un moulinet a j petite » perle dessus, et Notre-Dame tient à dextre un fruitelet » d'une grossete perle.... Et dessus ledit pié a ij angeloz » qui soustiennent ledit chef, et dessoubz leurs mains » a ij pillers qui descendent jusques au pié, et tout » autour dudit pié sont les armes dudit seigneur, et sur » le pié ou milieu par derrière a j cigne qui tient j petit » rondeau à j chainete aux armes dudit seigneur [2]. » Le duc Jean de Berry avait pour devise la figure d'un ours et celle d'un cygne, avec cette légende : ORSINE LE TEMPS VENRA [3]. L'orfévre avait fait entrer cette devise en action dans la composition de son œuvre.

Avant 1792, l'abbaye royale de Saint-Denis possédait un assez grand nombre de statuettes, de groupes et de bustes d'or et d'argent. Ces belles pièces ont disparu

(1) *Inventaire des joyaux, ornemens, livres et autres choses de la Sainte-Chapelle du palais de Bourges*, dressé en 1405, publié dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 40, 144 et 213.

(2) *Inventaire des reliques, joyaux... estans ou trésor de l'église de Paris*, daté de 1416; Archives de l'Empire, LL., 196, portef. L, 509⁴.

(3) DE SAINTE-MARTHE, *Hist. gén. de la mais. de France*, t. I, p. 853.

dans le creuset de la Révolution. Voici celles que Félibien a reproduites dans les planches jointes à son histoire de cette abbaye; elles peuvent faire juger de la composition et du style de ces objets d'art : une statuette d'argent doré, de saint Denis portant sa tête; c'était un don fait à l'abbé Guy de Monceau, à l'époque de son entrée en fonctions (1363), par Marguerite de France, fille de Philippe le Long, comtesse de Flandre [1];

Trois statuettes d'argent doré, de la Vierge, de saint Nicolas et de sainte Catherine, qu'avait fait exécuter l'abbé Guy de Monceau [2];

Un groupe de plusieurs figures, d'argent doré : au centre, la statuette de sainte Madeleine, élevée sur un piédestal, ayant à sa droite le roi Charles V et son fils le Dauphin Charles, à genoux, et à sa gauche, aussi à genoux, la reine Jeanne de Bourbon ; une inscription gravée sur ce monument constatait qu'il avait été donné par Charles V, en 1368 [3];

Une demi-figure de grandeur naturelle, d'argent doré, représentant saint Benoît avec les bras et les mains : le saint patriarche des moines d'Occident portait sur la tête une mitre couverte de pierres fines et de camées; le collet de son vêtement était également enrichi de pierreries et portait un grand camée de l'empereur Domitien. Entre les mains de la figure était un reliquaire de cristal richement décoré et terminé d'un bout par une main d'argent

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 99; — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 281 et 538, pl. II, m.

(2) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 57, 58 et 59; — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 301, pl. I, i, et pl. II, g et n.

(3) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 100; — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 283, pl. II, d.

doré ; il renfermait un bras de saint Benoît. La description des pierreries et des camées dont cette belle pièce était enrichie, n'occupe pas moins de vingt-deux folios dans l'inventaire. Le duc de Berry en avait fait cadeau à l'abbaye de Saint-Denis en 1401 (1).

A en juger par les gravures données par Félibien, ces sculptures se faisaient remarquer par la sévérité du style, la correction du modelé, le bon agencement des draperies et la finesse de l'exécution. Le buste de saint Benoit paraît égaler en beauté, s'il ne le surpasse, le buste de saint Hilaire, ouvrage du seizième siècle, dont Félibien a également donné la reproduction. Nous pourrions continuer nos citations et faire connaître d'autres belles pièces de sculpture d'or et d'argent qui existaient dans le trésor des rois de France, à Notre-Dame de Paris, à la Sainte-Chapelle du Palais, à l'église cathédrale de Chartres et ailleurs (2), mais nous avons suffisamment justifié de l'importance et du mérite de cette sculpture d'or ou d'argent au quatorzième siècle et au commencement du quinzième. Il y avait donc alors un grand nombre de très-bons sculpteurs, et les plus habiles de ces artistes s'étaient faits orfévres.

Le goût pour les belles productions de la statuaire

(1) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 75 ; — Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 318, pl. IV, A.

(2) *Inventaire des joyaux d'or et autres choses en l'ostel de Estienne de La Fontaine, naguères argentier du roy, du* XV *mai* 1353, publié par M. Douet d'Arcq, *Compte de l'argenterie*, p. 309 ; — *Inventaires de Notre-Dame de Paris de* 1343, 1416 et 1431, Arch. de l'Emp., Mss., L., 509³, L. 509⁴, L. 509² ; — *Inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais*, de 1340, Ms., Arch. de l'Emp., J. 155, nº 14 ; de 1480, Ms., Bibl. imp., suppl. latin, 165⁶ ; — Sablon, *Hist. de l'Église de Chartres* ; Chartres, 1671, p. 165 ; — *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles VI*, fait en 1399 ; Ms., Bibl. imp., fonds Mortemart, nº 76.

n'avait cependant pas fait abandonner entièrement les châsses en forme d'église, qui étaient d'un usage si répandu au treizième siècle; mais quand une cathédrale ou une riche communauté faisait exécuter une châsse dans cette forme pour renfermer de grands ossements, la pièce était toujours enrichie de figures de ronde bosse ou de bas-reliefs. Ainsi la magnifique châsse de l'abbaye de Saint-Germain des Prés, que fit faire l'abbé Guillaume, en 1408, par trois fameux orfévres de Paris, Jean de Clichy, Gautier Dufour et Guillaume Boey, figurait une église dans le style ogival de cette époque. Elle était à deux étages et avait un riche portail à chaque extrémité. Sa longueur était de quatre-vingt-douze centimètres, sa hauteur de soixante-sept environ, non compris le clocher. Dans l'un des portails, on voyait le Père éternel tenant une croix où Jésus était attaché : le Saint-Esprit sous forme d'une colombe se reposait sur le haut de la croix; à la droite de Dieu le Père, l'abbé Guillaume, dans ses habits religieux, la crosse à la main et la mitre en tête; le roi Eudes était à la gauche. Dans l'autre portail, saint Germain était assis revêtu de ses habits pontificaux, ayant à ses côtés saint Vincent et saint Étienne, patrons de l'abbaye, en habit de diacre. Chacune des faces latérales offrait, à l'étage inférieur, six arcades séparées par sept contre-forts terminés par des pinacles et butant les parois du second étage, qui était éclairé par douze fenêtres géminées. Les arcades renfermaient chacune la figure d'un apôtre. Du centre de la toiture s'élevait un clocher de soixante centimètres de hauteur environ, percé et travaillé à jour avec une grande délicatesse. L'ensemble du monument et les figures exécu-

tées de ronde bosse étaient d'argent doré; la couverture du toit était d'or; un quadrillé, renfermant une fleur de lis dans chacun des carreaux, y était figuré en relief. La châsse était portée sur le dos de six petites figures agenouillées de cuivre doré. Vingt-six marcs d'or, deux cent cinquante marcs d'argent, sans y comprendre le coffre qui renfermait les reliques, deux cent soixante pierres fines et cent quatre-vingt-dix-sept perles étaient entrés dans la composition du monument. Dom Bouillard en a donné la description et a fourni la gravure de l'une des faces latérales dans son *Histoire de l'abbaye Saint-Germain des Prés* (1).

Lorsque des reliques d'un petit volume ne devaient pas être portées par des statuettes, les orfévres empruntaient à l'architecture les motifs de leurs reliquaires, en faisant entrer dans la décoration des monstrances destinées à les renfermer, le faisceau des colonnettes, le réseau des fenêtres, le pignon des portails, les contreforts des murs et les découpures des roses et des crêtes de pierre, qu'ils reproduisaient avec ce fini et cette délicatesse qu'on pouvait porter jusqu'à l'exagération à l'aide du ciselet sur une matière métallique.

L'Allemagne, qui a produit en orfévrerie peu d'œuvres de la statuaire durant les quatorzième et quinzième siècles, a excellé au contraire dans la fabrication de ces monstrances et de ces reliquaires, dont la composition était empruntée à l'architecture ogivale. Il en subsiste encore un assez grand nombre du quatorzième siècle. Nous pouvons citer comme étant des pièces remarquables en ce genre un ostensoir de près d'un mètre de

(1) Paris, 1724, p. 166 et LXXXIV, pl. VII.

hauteur conservé dans la cathédrale de Cologne; une monstrance de la même époque, en forme d'arcade ogivale, appartenant à l'église Sainte-Ursule de la même ville; une autre monstrance d'argent doré, de près d'un mètre de hauteur, conservée dans le trésor de Sainte-Colombe de Cologne [1]; un reliquaire, d'argent doré, du trésor d'Aix-la-Chapelle, renfermant un Agnus Dei, qui, dit-on, serait un don de Léon III à Charlemagne [2].

Quelquefois un habile orfévre faisait d'un petit reliquaire un véritable bijou. Voici la description de l'un de ceux que possédait Charles V : « Ung joyau d'or en ma-
» nière de tabernacle, garni de pierreries et de perles, et
» y a une ymage de Nostre-Dame assise, et y a d'une part
» l'ymage de saincte Catherine et d'autre de saincte Agnès.
» Armoyé devant et derrière des armes de France [3]. »

Le Musée du Louvre conserve un bijou de ce genre qui appartient au quatorzième siècle et au commencement du quinzième [4]; c'est un reliquaire offrant une espèce de portique ogival décoré de niches qui renferment des figurines colorées en émail; des rubis, des saphirs et des perles sont répartis en grand nombre sur toute l'étendue du monument. La reproduction que nous en donnons dans la planche L de notre Album nous dispense d'une plus longue description.

Les instruments du culte perdent au quatorzième

(1) Ces deux pièces ont été décrites par M. l'abbé Bock, dans son ouvrage *Das heilige Köln*, Leipzig, 1859, et reproduites dans ses planches X, nº 39, et XXI, nº 80.

(2) Il est décrit dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 113, et reproduit pl. XIX.

(3) *Inventaire de Charles V*, folio 26.

(4) Il est placé dans les armoires du Musée des Souverains.

siècle le style sévère, mais un peu lourd, des deux siècles précédents. Les calices prennent plus d'élévation et leur coupe devient semi-ovoïde ou conique d'hémisphérique ou évasée qu'elle était; les pieds des calices, des flambeaux, des monstrances et des croix ne sont plus circulaires, mais découpés en lobes, en contre-lobes, en arcs de formes diverses, avec des angles saillants. Toutes ces pièces sont beaucoup moins chargées de pierreries que dans le siècle précédent; leur ornementation se ressent des progrès que nous avons signalés dans les arts du dessin et du talent que les orfévres avaient acquis; elle consiste le plus ordinairement en figures de ronde bosse ciselées, en bas-reliefs exécutés au repoussé et terminés par la ciselure, en charmantes gravures en intailles niellées d'émail et se détachant sur un fond d'émail, et encore en émaux translucides sur ciselures en relief qu'on nommait émaux de basse taille [1]. Les croix d'autel offrent souvent des groupes de figures de ronde bosse, et les croix processionnelles sont parfois enrichies de pommeaux qui offrent les plus splendides décorations de l'architecture ogivale. Les couvertures des livres saints se prêtaient trop bien à l'exhibition de deux bas-reliefs d'or ou d'argent, pour qu'on n'eût pas préféré, à cette époque, ce genre de décoration à tout autre; nous en avons signalé plusieurs qui subsistent encore. Les encensoirs se montrent encore sous les formes prescrites par Théophile, mais ils sont plus élancés dans leur forme et reproduisent un petit monu-

[1] Sur ces différentes sortes d'émaux appliqués à la décoration de l'orfévrerie au quatorzième siècle et au quinzième, consulter nos *Recherches sur la peinture en émail*, p. 181, et le titre de l'ÉMAILLERIE, chap. I, § III, art. V, nº 4, et le chap. II.

ment d'architecture ogivale. Nous nous occuperons plus particulièrement de tous ces objets en traitant du mobilier religieux, et nous nous bornerons à fournir ici quelques citations, empruntées aux documents où nous avons déjà puisé, afin de justifier ce que nous disons du caractère et du système d'ornementation de l'orfévrerie religieuse : « Le grand calice d'or que le roi (Charles V) a fait faire, » lequel est esmaillé en la couppe à appostres, et est le » pied et le pommeau à pierreries, et la patenne esmaillée » et garnie de balais et de saphirs à jour [1] ; — Un calice » et sa plattine (sa patène), le tout d'argent doré, es- » maillé de basse taille, champ d'azur; chapiteaulx et » images dessus par tout le dehors d'icelui et de sa plat- » tine..... avec le calice est un couvercle, servant pour » ledit calice lorsqu'on le veult faire servir de ciboire, » d'argent vermeil doré, sur lequel sont appliquez quatre » grands esmaulx en fleurons où sont représentés quatre » docteurs de l'Église..... au pied d'icelui calice par de- » dans est escrit : JE FU DONNÉ PAR LE ROY CHARLES, FILS » DU ROY DE FRANCE JEHAN, EN SA CHAPELLE QUE FONDEA » EN LONNEUR DE SAINT JEHAN DE DENS L'ÉGLISE DE S. » DENIS..... » Félibien a fourni la gravure de ce calice; le pied est découpé en contre-lobes [2] ; — « Deux burettes » d'or garnies de pierreries, et sont les couvescles en » façon de mitres, et sont lesdites burettes ystoriées à » ymages enlevez (en bas-relief) [3] ; » — « Une grant croix » d'argent esmaillée à grans feuillages aux quatre costez,

(1) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 30.

(2) *Inventaire de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 139; — FÉLIBIEN, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 544, pl. IV.

(3) *Inventaire de Charles V*, fol. 32.

» et est assise sur ung pié de maçonnerie longuet (un » piédestal oblong figurant un monument d'architecture) » et sur les deux bouts de ladite maçonnerie est d'un » costé Nostre-Dame et les Maries et de l'autre costé sainct » Jehan et les Juifs, et poise LXXVII marcs [1]. »

Voici la description d'un ostensoir destiné à exposer le saint sacrement; il présentait un groupe de huit figures de ronde bosse : « Une ymage de Notre-Seigneur qui » yst (sort) du sépulcre, et est le tombel et la coulomne » qui le soustient de jaspre, et tient en sa main destre un » repositoire pour mettre Corpus Domini, garny de quatre » baleteaux, quatre saphirs et seize perles, et le dyadesme » garny d'un balay, deux saphirs et quatre grosses perles, et tient une croix en sa sénestre main garnie de » quatre baleteaux, cinq perles et un saphir, et ou milieu » a quatre sains d'or qui soustiennent ledit tombel, c'est » assavoir : saint Denis et saint Loys de France, saint » Loys de Marceille et saint Charles, lequel a sur la mistre une grosse perle; et a trois chevaliers d'or qui » gardent le sépulcre; et sient sur un entablement d'argent doré esmaillé de la passion Notre-Seigneur; et » poise tout ensemble, tant or comme argent, trente-trois » marcs six onces [2]. »

Continuons à emprunter aux vieux documents la description de quelques-uns des principaux instruments du culte : « Ung grand encencier d'or pour la chapelle du

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 89.

(2) *Inventaire de tous les joyaulx et vaisselle d'or et d'argent qu'avait en garde et par inventaire Jacques Lempereur, naguères garde des joyaulx estans es chasteaulx de la bastide Saint-Antoine, du Louvre et du bois de Vincennes, et en la chambre des joyaulx de l'ostel du roy à Paris, du 4e jour de septembre* 1418; Ms., Arch. de l'Empire, KK. 39.

» roy, ouvré à huit chapiteaulx en façon de maçonnerie, » et est le pinacle dudit encencier ouvré et à huit osteaulx, » et est le pié ouvré à jour ; » — « Une navette d'or à mettre » l'encens avec la cuiller, laquelle est de plaine façon et » aux deux bouts de ladite navette a deux serpentelles ; » — « Une clochette d'or hachée à ymages (enrichie de » gravures en intaille), et est le tenon de deux angeloz » qui tiennent une fluer de lys couronnée ; » — « La » crosse d'argent que l'arcevesque de Sens donna au roy » et est le crosseron de perles et de pierreries et dedans » le couronnement de Nostre-Dame [1]. »

La crosse de l'évêque de Noyon, Philippe de Moulins (✝ 1409), secrétaire des rois Charles V et Charles VI, était un chef-d'œuvre d'orfévrerie sculptée. On voyait au pommeau les douze apôtres et des prophètes ; dans la volute, qui était soutenue par un ange, le couronnement de la Vierge, auprès de laquelle était un évêque à genoux ; elle était divisée en quatre parties pesant chacune vingt-quatre marcs [2].

Aux monuments subsistants de l'orfévrerie religieuse du quatorzième siècle que nous avons déjà signalés, nous pouvons ajouter un calice à pied circulaire, enrichi de délicieux émaux translucides sur ciselures en relief, appartenant au trésor de la cathédrale de Mayence ; — un autre calice du même trésor, dont la coupe est hexagone : trois des pans sont enrichis de feuillages et les trois autres de figures d'animaux empruntés à la zoologie des bestiaires ; ces figures, finement traitées, sont épargnées et se détachent sur un fond d'émail translucide ;

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 32, 33, 240 et 107.

(2) *Gallia Christiana*, t. IX, p. 1018.

le pied est découpé en quatre lobes séparés par des pointes; — une croix processionnelle de cuivre doré, enrichie de pierreries, appartenant à l'église Sainte-Marie de l'Assomption à Cologne [1]; — une burette de cristal de roche, montée en argent ciselé et doré : le couvercle est surmonté d'une couronne de créneaux d'où sort un heaume qui a pour cimier une figure de moine en prière; et une autre burette de même matière, avec une anse évidée et prise dans la masse, montée en argent ciselé et doré; ces deux burettes, qui faisaient partie de la collection Debruge Duménil, sont reproduites dans la vignette placée en tête de notre chapitre du MOBILIER RELIGIEUX [2]; — une crosse de cuivre doré enrichie de charmants émaux de basse taille exécutés sur argent, et une autre crosse d'ivoire sculptée, montée en cuivre doré, appartenant toutes deux à la collection de M. Sellières : nous donnons la reproduction de ces deux crosses dans la planche LI de notre Album; — une crosse en filigrane de cuivre doré, enrichie de pierreries sur les deux faces et de figures de ronde bosse ciselées et dorées : le centre de la volute est occupé par un groupe représentant le couronnement de la Vierge, dont les figures assises ont près de six centimètres de hauteur; elle appartient au musée de Cluny [3].

Nous serons moins heureux pour la brillante orfévrerie de table du quatorzième siècle et des premières années

(1) Décrite par M. l'abbé Bock, *Das heilige Köln*, et publiée pl. III.

(2) Elles étaient passées dans la collection du prince Soltykoff, et ont été vendues à la vente qu'a fait faire cet amateur en 1861, la première 1554 francs à M. Sellières, la seconde 2100 francs à M. Guyet. Elles portent les nos 904 et 905 dans le Catalogue de la collection Debruge.

(3) Cette crosse faisait partie de la collection du prince Soltykoff (no 203 du Catalogue); elle a été adjugée 2334 francs au Musée de Cluny.

du quinzième que pour l'orfévrerie religieuse, et pour la faire apprécier il nous faudra avoir uniquement recours aux documents écrits, qui sont heureusement assez abondants.

On verra par les citations que nous allons faire que les orfévres-artistes de cette époque se livraient à tous les écarts de leur imagination dans la confection de la vaisselle de table; ils estimaient par-dessus tout les sujets bizarres : une aiguière, une coupe, se présentent souvent sous la forme d'un homme, d'un animal ou d'une fleur; plusieurs personnages, plusieurs animaux concourent par un assemblage monstrueux à la formation d'un vase.

Les principaux objets de l'orfévrerie de table étaient les nefs, les fontaines, les salières et les trépieds, grandes pièces d'orfévrerie qui restaient sur la table et servaient à la décoration; les plats et les écuelles sur lesquels on servait les viandes et les autres aliments; les aiguières, les justes, les ydres, les pots et les flacons qui renfermaient les boissons; les pintes, les quartes et les chopines, mesures de capacité pour les liquides; les hanaps, les coupes, les gobelets, les tassettes pour boire; enfin les cuillers et les fourchettes.

La nef, qu'on nommait aussi cadenas, parce qu'elle était ordinairement fermée à clef, était un vase allongé et de grande capacité qu'on plaçait sur la table en face du seigneur. L'usage de la nef remonte aux premiers temps du moyen âge; elle servait à renfermer les épices que la cuisine ne fournissait pas, les vases à boire, les cuillers et les objets à l'usage particulier du seigneur. La crainte de l'empoisonnement avait été la première cause de l'emploi de ce vase, qui prit d'abord la forme

d'un navire, d'où lui était venu le nom de nef; mais il reçut au quatorzième siècle les formes les plus compliquées et souvent les plus bizarres. On déployait beaucoup de luxe dans l'exécution de la nef. L'inventaire de Charles V renferme la mention de cinq nefs d'or qui ne pesaient pas moins de deux cent cinquante-huit marcs et de vingt et une nefs d'argent du poids de six cent quarante-huit marcs. On a vu plus haut quelle énorme quantité d'or le duc d'Anjou avait livrée à son orfévre pour lui faire une nef. Lorsque la nef était de petite dimension, elle recevait le nom de navette.

Voici la description de quelques-unes de ces pièces d'orfévrerie : « La grant nef d'argent, qui fut du roy » Jehan (†1364) a deux chasteaulx aux deux bouts et à » tournelles tout autour, pesant LXX marcs; — Une nef » d'argent dorée, lozangée d'esmaulx et de taille et est » assises sur IIIJ roues et a, à chacun bout, un lyon en» mantelé des armes de France, pesant quarante marcs; » — La navette d'or goderonnée, et mect-on dedens, » quant le roy est à table, son essay, sa cuillier, son » coutelet et sa fourchette..... [1]. »

Ce qu'on nommait l'essai était un fragment de défense de narval, qui passait alors pour la corne de la licorne, à laquelle on attribuait, entre autres vertus, celle de neutraliser le poison et d'en faire connaître la présence.

« Une petite nef, dont le fons est de cristal, et les » bors en sont d'argent, à esmaux dehors, et dedans à » creneaux et à souages et à plusieurs esmaux; et aus deus » bous de ladite nef a deus tourelles, et en chascun » tourelle a un sergent d'armes, et derrière chascun a

(1) *Inventaire de Charles V,* déjà cité, fol. 128, 130 et 87.

» un angèle assis sur une feuille; et sur les bors de ladite,
» a deus hommes sauvages à genoux devant deux fem-
» mes dont l'une fille et l'autre deswide, et siet ladite
» nef sur un piller entaillé, esmaillé d'azur par dessus,
» et ledit piller siet sur une terrace vert, et à chascun
» coing de ladite terrace a un homme d'armes tenant un
» escu en une main et une mace en l'autre, et aus deus
» bouz de ladite terrace a deus arbrisseaux dont les
» feuilles sont vers, et a pepeillons dessus, et siet sur VI
» lyonceaux, et poise en tout XIIII. marcs IIII. onces [1];
» — Une nef d'or assise sur quatre tigres et est le corps de
» la nef bordée de feuillages et a six esmaux des armes de
» France et de Berry, garnie, tant ladite nef comme les
» deux chasteaux d'icelle, de douze balaiz et douze
» saphirs et de soixante grosses perles, laquelle nef fut
» donnée le jour de l'an 1404 au roy par monseigneur
» de Berry; pesant la nef trente-huit marcs d'or [2]. »

Les fontaines qui renfermaient plusieurs sortes de vins et de liqueurs étaient les plus grandes pièces de l'orfévrerie de table; elles étaient souvent accompagnées de hanaps et de gobelets : « Une grant fontaine d'argent, en » guise de chastel, à pilliers de maçonnerie » (c'est-à-dire figurant un château dans le style de l'architecture de l'époque) « à hommes à armes autour, avec le hanap et » une quarte semée d'esmaux; tout pesant soixante marcs » une once dix esterlins [3]; — Une très grant fontaine, » que XII. petis hommes portent sur leurs espaules, et

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 293.

(2) *Inventaire de Charles VI*, de 1399; Ms., Bibliothèque impériale, nº 2068, fonds Mortemart, nº 76.

(3) *Inventaire de Estienne de La Fontaine, argentier du roi*, daté de 1353, publié par M. DOUET D'ARCQ, *Comptes de l'argenterie*, p. 308.

» dessuz le pié sont VI. hommes d'armes qui assaillent le » chastel, et y a VI. ars bouterez en manière de pillers qui » boutent contre le siége du hanap; ou milieu a un chas- » tel en manière d'une grosse tour à plusieurs tournelles, » et siet ledit chastel sur une haute mote vert, et sur III. » portes a III. trompettes, et au bas par dehors ladite » mote a braies crénelées, et aux créneaux du chastel par » en haut, a dames qui tiennent bastons et escuz et » deffendent le chastel, et ou bout du chastel a le siége » d'un hannap crénelé et le plat est d'une terrace vert » bouillonnée et ou fons a un treilleys dessus un pertuis » à recevoir l'eaue; et le hanap et le couvercle sont » esmailliez dehors et dedens.... et poisent en tout » LI. marcs V. onces (1). »

Les salières n'étaient pas moins curieuses : « Une pe- » tite salière d'or en guise de lyon, à couvercle (2); — Une » salière d'or en manie de nef, garnie de pierrerie, et » aux deux bouts a deux daulphins et dedans deux singes » qui tiennent deux avirons; — Une salière d'or que » tient ung enffant sur ung cerf couronné de pierrerie; » — Une salière (d'argent) sur une terrasse où il y a trois » hommes qui jouent d'instruments (3); — Une grant sa- » lière (d'argent) faite de un homme. Un homme séant » sur un entablement doré et scizelé, lequel homme a un » chapeau de feutre sur sa teste et une plume d'ostruce et » est seint d'une seinture où il a une tasse et un constel » parmi et tient en sa destre main une salière de cristal

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 188.

(2) *Inventoire des biens meubles de madame la royne Clémence, jadis fame du roy Loys, jadis roy de France et de Navarre*, daté de 1328; Ms., Bibl. imp., relié en tête du IXe vol. des Mémoires de Clérambault.

(3) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 41 et 158.

» garnie d'argent et en la sénestre un cerisier où il a feuilles
» vers et cerises vermeilles et oisèles volans sur les bran-
» ches, et au bouz des branches a langues de serpens,
» et au plus haut a une très grant langue de serpent, et
» poise en tout XVII. marcs IIII onces [1]. »

Le sel était au nombre des aliments qu'on essayait pour s'assurer qu'ils n'étaient pas empoisonnés, et les langues de serpent passaient pour jouir de la faculté de dénoncer la présence du poison; les salières étaient donc fort souvent accompagnées de langues de serpents. On faisait même des pièces d'orfévrerie exclusivement destinées à en porter; elles recevaient le nom de languier :
« Un grant languier d'argent, séant sur un pié doré, et
» un grant chastel ou milieu de l'entablement, doré et es-
» maillé, à maçonnerie, et deux petites salières au costé
» du pié et sur le chastel dessus nommé à un arbre à fueilles
» et séant au bout des branches plusieurs langues de
» serpent, pesant en tout XIII. marcs VI. onces XII. d. [2]. »

Les trépieds de petite dimension servaient à porter des plats, des hanaps, des aiguières, mais il y en avait qui n'étaient que des pièces décoratives pour la table; on pourrait les comparer aux surtouts de notre époque :
« Un trépïé d'argent doré, dont les jambes sont faites
» de maçonnerie en manière de piller et sont esmailliez
» de vert et d'azur, et en chascun piler a un homme
» dont l'un joue de la vièle, l'autre de la guiterne et
» l'autre de la cornemuse, et dessus les testes desdiz
» hommes a un chapitel de maçonnerie, et sur chascun
» chapitel a un serpent à teste d'omme. Et le siége de

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 309.
(2) *Idem*, art. 297.

» dessus ledit trépié est d'une pièce à oceaux et fenes-
» trages entailliez, et dessouz ladicte pièce a un esmail
» semé de chiennes et de connins (lapins) et de petits
» arbrisseaux. Et poise III. marcs et demi once ; — Un
» très grant pié d'argent doré, séant sur sis lyons gisans
» sur leurs pates, et les bors dudit pié sont à plusieurs
» souages, et milleu d'iceux souages à orbesvoies (ou-
» vertures, fenêtres), et dessus les diz souages est le bord
» semé tout autour de chaatons de IIII. pelles (perles) à un
» petit grenet ou milleu, et d'autres chaatons à grenes et
» saphirs, et dessus est une grant terrace vert, et sur
» ycelle a deus bergiers, dont l'un joue d'une fleute de
» Sans, l'autre d'un cornet sarrazinois, et y a une femme
» qui fille, et si y a III. chiens et IX. brebis, et sont les
» bergiers, la femme et les chiens dorés, et les brebis
» sont blanches, et est encores ladite terrace semée de
» conins entrans et issans en taisnières, et sur ladite
» terrace est un très grant piller, esmaillié d'azur et d'or,
» contrechevronné, et entour ycellui a trois grans pillers
» de maçonnerie de très grant ouvrage, et en chascun
» piller a II. hommes, l'un armé et l'autre désarmé, et
» entre les pillers a III. bergiers dont chacun a sur sa teste
» un chapeau esmaillié d'azur, et jouent les deus chascun
» d'une cornemuse, et l'autre du tabour et d'une fleute,
» et sur la teste de chascun bergier a un grand chapitel
» de maçonnerie, et sur le bout du piller a un grant
» siége d'un grand hanap couvert, et est ledit siége
» quarnelé à souages et orbesvoies, et dessouz le dit
» siége, au dessus des chapiteaux, est le dit piller esmaillé
» d'azur à fueilles de chesne enlevées, et les fons dudit
» siége est esmaillié d'azur, et y a un homme et une

» femme séans sur une terrace vert, et donne ladicte
» dame un anel à l'omme, et ou milleu de eulz deus a
» un arbre vert. Et le hanap siet sur un souage à orbes-
» voies, et est le dehors d'icellui hanap de VIII. esmaux
» azurez, et en chascun esmail a II. chevaliers armez,
» tenant leurs espées et leurs escus de leurs armes, et y
» sont ceulz qui furent au pas Salehadin, et quatre autres
» chevaliers, et sont les lyeures des esmaux semées de
» plusieurs chaatons, les uns de IIII. petites pelles et les
» autres de petits saphirs et de grenes, et y a entour le
» bort dudit hanap par dehors escript ainsi : LOYAUMENT
» VEIL ESTRE DEMENEZ QUAR DE LOYAUTÉ EST ON HONNOUREZ.
» QUI LOYAUS EST TOUTE SA VIE, HONNOUREZ EST SANS VILLENIE.
» Et ou fons dudit hanap, par dedens, a un esmail
» d'azur ouquel est Salhadin à cheval et plusieurs Sara-
» zins derrière lui. Et est ledit hanap par dedens ciselé à
» fueillages enlevez. Et le couvercle dudit hanap, par
» dehors, est à VIII. esmaux d'azur, et en chascun esmail
» a un des preus, et siéent chascun sur terrace vert, et la
» lyeure des diz esmaux est semée de chaatons, comme le
» hanap, sanz différence, et le bort est à souages crenelez
» et à orbesvoies. Et le fretel (le bouton), qui est dessus
» ledit couvercle, est à fueillages, et dedens yceux fueil-
» lages a pelles d'Escoce, et des diz fueillages ist un bou-
» ton esmaillié d'azur à petiz conins, et dessus ycellui bou-
» ton est assis, en une chaière, l'empereur Challemaine
» (Charlemagne), qui fait le IXe des diz preux, et en sa
» main destre tient son espée et en sa sénestre son escu,
» et dessouz ses piez a un lyoncel gisant, et dedens le
» dit couvercle a un grant esmail d'azur, où il a les XII.
» bannières de ceux qui furent au dit pas Salhadin, et

» est le dit couvercle cizelé par dedens à fueillages enlevez » (en relief). Et poise le pié (laissé en blanc) et le hanap » et le couvercle en tout XXXII. marcs I. once [1]. »

Les plats et les écuelles d'or et d'argent existaient en grand nombre dans les trésors du roi de France et des princes au quatorzième siècle. Ainsi l'on voit figurer dans l'inventaire de Charles V trois douzaines de grands plats d'or, pesant deux cent vingt-sept marcs, une douzaine pesant soixante-douze marcs, trois douzaines de plats d'or à fruits du poids de six marcs, et six douzaines d'écuelles pesant deux cent dix-sept marcs; c'étaient cinq cent vingt-deux marcs d'or employés à cette vaisselle [2]. On trouve dans l'inventaire du duc d'Anjou, sous le titre de « Plas d'or pour mettre viande touz plains » vingt-quatre plats d'or à vingt-deux carats, pesant chacun quatorze marcs environ; et sous le titre de « Plas » d'or pour fruiterie, » douze plats d'or pesant ensemble vingt-deux marcs [3].

Les vases destinés à contenir les liquides étaient de formes très-variées et se prêtaient à une riche ornementation. Les aiguières, dont le nom vient de aigue, eau, ou de aiguier, réservoir d'eau, étaient ordinairement destinées à contenir l'eau; elles étaient souvent accompagnées de hanaps ou de gobelets; on en trouve un assez grand nombre qui renfermaient des gobelets. Les ydres, grands vases en forme de cruche ou de flacon, servaient aussi à contenir l'eau. Les pots renfermaient le vin ou l'eau. Les justes, vases à couvercle dont la capacité était

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 73 et 428.
(2) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 56.
(3) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 222 à 245, et 263 à 265.

invariable, mais dont les formes étaient fort arbitraires, servaient aussi à mettre le vin. Les quartes, les pintes, les chopines, décorées avec soin comme les autres vases, se plaçaient souvent sur la table. Les flacons, sorte de bouteilles à panse aplatie, pouvaient être suspendus à l'aide de courroies et servaient moins sur la table qu'à la chasse ou en voyage ; ils étaient, dans ce cas, portés en sautoir [1]. Voici quelques citations qui feront connaître la forme et le système de décoration de ces différents vases : « Une » aiguière (d'argent) d'un vigneron qui porte une hotte » à son col et siet sur une serpentelle [2] ; — Une petite » aiguière d'or à façon de rose, et est le biberon d'un » dolphin et le fruitelet (le bouton du couvercle) d'un » bouton de rose [3] ; — Un coc, faisant une aiguière, » duquel le corps et la queue est de perles, et le col, les » elles et la teste est d'argent esmaillié de jaune, de vert » et d'azur, et dessus son doz a un renart qui le vient » prendre par la creste. Et ses piez sont sur un pié es- » maillié d'azur à enfans qui jouent à plusieurs gieux. » Et poise en tout IIII. marcs III. onces [4] ; — Un gobelet » et une aiguière d'or et en chacun a ung fruitelet d'ung » lys, et sur le lys du gobelet a ung saphir [5] ; — VI go- » belez (d'or) entranz en une aiguière pareilz, et sont » lesdiz gobelez sains par le milieu de noz armes, et » sur le couvercle de l'éguière a un esmail en manière » d'une rose à noz armes, pesant l'esguière VI. marcs

(1) M. DE LABORDE, *Notice des émaux et bijoux du Louvre*, IIe partie, *Glossaire et répertoire*.

(2) *Comptes de Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, de 1351 ; Ms., Archives de l'Empire, KK. 8, fol. 22.

(3) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 212.

(4) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 79.

(5) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 39.

» II. onces XVIII. d.; les gobelez touz ensemble poisent » XI. marcs III. onces XVIII. d. [1].

» Ydres d'or à mettre eaue où il y a au milieu la teste » d'un lyon, et il y a en chacun costé ung homme sau- » vage qui porte l'ance et six esmaulx de France; au pié » dessoubz et au milieu a esmail à ymages [2].

» Un pot et une aiguière (d'argent) dorez, touz plains » et pareils, sans différence, excepté que en l'esmail du » pot a une roze vermeille et en l'aiguière a une anco- » lie. Et poise le pot V. marcs VII. onces. Et l'esguière » II. marcs VI. onces IX. d. [3].

» Douze justes d'or rondes et a en chascune ung émail » rond des armes de France, et poisent VI^{xx}VII. marcs » VI. onces d'or [4].

» Deux quartes d'or fin pleines, à deux fritelez d'or, » touz grenetez, qui poisent XII. marcs IIj. onces [5]. »

» Une pinte d'argent esmailliée de nerfs, garnie de » pierrerie pesant VI marcs V onces X esterlins [6].

» Une grant choppine d'argent doré, et est le biberon » d'une teste qui baille, et l'autre d'une femme, et est » le fruitelet d'une seraine, pesant IIj. marcs j. once » VIIj. esterlins [7].

» Deux flacons d'or, en façon de coquille de saint Jac-

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 206.

(2) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 45.

(3) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, art. 434.

(4) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 45.

(5) *Inventaire des meubles de M. le duc de Normandie, Dauphin de Viennois*, de 1363; Ms., Bibl. imp., n° 2053, fonds Mortemart, n° 74.

(6) *Inventoire des joyaux d'or et autres choses trouvez en garnison en l'ostel de Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, de 1353, publié par M. DOUET D'ARCQ, *Comptes de l'argenterie*, p. 310.

(7) *Inventaire de Charles V*, folio 137.

» ques, à une ance chacun, chacune ance tenue au col
» de deux serpens volans, couronné, chacun flascon au-
» dessus, d'une couronne que tiennent deux ymages nuz
» et assis chacun ymage sur ung oreiller esmaillié de blanc,
» et a en la pense de chacun des deux flacons, d'une part,
» ung image saint Jacques d'enleveure, tenant son bour-
» don, assis sur une roche argentée et une autre brossoné
» de costé, garni aux brossons de petitz balaiz et de l'autre
» part ung Charlemaine enlevé, assis sur une terrasse, de
» vert esmaillié, a ung saint Jacques issant d'une nue,
» un roleau où est escript d'esmailleure : CHARLES VA
» DÉLIVRER ESPAIGNE ; garniz, lesdiz deux flascons, ès
» dictes couronnes, l'une de six saffirs et quatre balais
» et l'autre de six saffirs, six balais et garniz aussi
» chacun tant en couronnes comme autre part, de
» soixante petites perles, excepté que en la couronne de
» l'un fault une troche de troyes perles, et en ung des
» oreillers de l'autre une perle [1]. »

Après les vases qui contenaient les boissons sur la table, examinons les différents vases à boire.

La coupe était dans l'origine réservée au seigneur; c'était le vase à boire de cérémonie. Elle se composait ordinairement d'un bol pour recevoir le liquide, d'une tige qui portait le bol et d'un pied qui recevait la tige. Le bol avait eu anciennement le nom de hénap ou hanap. C'est ce qui paraît résulter de la description donnée dans l'inventaire de Charles V de quelques coupes an-

(1) *Papiers et registres des joyaulx et vaisselle d'or et d'argent... de feux monseigneur... et madame la duchesse d'Orléans..., inventoriés au chastel de Blois, le iiij^e jour de décembre l'an mil* CCCC *et huit;* Ms., Archives de l'Empire, K. 268, publié en partie par M. DE LABORDE, *les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 229.

ciennes : « Une très-belle couppe d'or et très-bien ouvrée » à esmaulx de plite à jour (à émaux cloisonnés [1]), et est » le hanap d'icelle à esmaulx à jour et le pommeau ouvré » à maçonnière bien déliez à petits ymages et est le piez » assis sur six lyonceaux ; — Une coupette d'or dont le » hanap est d'une pierre blanche..... [2]. — Une grant » coupe, dont le hanap est de cristal [3]. » Mais dès le treizième siècle le mot hanap était devenu synonyme du mot coupe : « Aurifabri fabricant pateras de » auro et argento, » écrivait Jean de Garlande dans son Dictionnaire, vers le milieu du onzième siècle, et son commentateur du treizième ajoutait : « Pateras dicuntur cuppas, hénaps [4]. » Le nom de hanap était même plus ordinairement employé que celui de coupe, et dans l'inventaire de Charles V, ce dernier nom est particulièrement réservé pour les vases anciens qui étaient conservés comme des souvenirs : « La couppe d'or qui fut Charle- » magne, laquelle a des saphyrs à jour ; — La couppe » d'or qui fut Monsieur saint Loys ; — Une grosse couppe » d'or toute plaine qui fut au roy Dagoubert [5]. »

Un savant archéologue a pensé que ces mots « une » couppe d'or..... et est le hanap d'icelle, » et les autres expressions analogues indiquaient deux pièces, et que les coupes étaient souvent accompagnées de leur hanap ;

(1) Voyez nos *Recherches sur la peinture en émail*, p. 146, et le titre de l'Émaillerie, chap. I, § III, art. V. Les émaux cloisonnés, qu'on ne faisait plus à la fin du quatorzième siècle, indiquent ici une coupe ancienne.

(2) *Inventaire de Charles V*, folio 48 et 168.

(3) *Inventaire du duc d'Anjou*, art. 93.

(4) Ms., Bibl. imp., suppl. lat., n° 294, publié par M. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel*, Appendice, p. 594.

(5) *Inventaire de Charles V*, fol. 35 et 48.

mais nous ne pensons pas qu'on puisse accepter cette interprétation ; la citation que voici nous paraît décisive en faveur de celle que nous adoptons : « Une coupe cou-» verte esmailliée, et est le hanap de ladite coupe à six » cornettes rondes, et poise v. marcs demie once [1]. » Le mot pèse mis au singulier indique bien un seul objet, et non deux. Au surplus les hanaps étaient devenus très-communs au quatorzième siècle, et ils devaient être donnés à tous les convives.

Voici maintenant quelques citations qui feront juger de la forme et de l'ornementation des vases à boire. Un certain nombre de hanaps et de gobelets étaient portés sur des pieds compliqués; ceux-là étaient sans doute réservés au seigneur et aux personnes de distinction qu'il admettait à sa table : « Un hanap à couvercle semé d'es-» maux et de pierreries assis sur un trépié à guise d'une » fontaine que iiij. dames portent, pesant xix. marcs » iiij. onces [2]; — Une coupe d'or à façon de rose.... et » est la pate semée de grenats..... et est le couvercle es-» maillé au fond et au pommel de France, et a ung sa-» phir au fruitelet; — Ung hanap d'or à couvescle et une » aiguière de mesme, liés en façon de cerceaulx et a sur le » fruitelet, en chacun d'iceux, un lys [3]; — Un grant hen-» nap d'or à trépié que iii sers (cerfs) soustiennent, et est » ledit hennap et le couvecle esmaillé à sers, de leur cou-» leur, amântelez de nos armes, et dessus le couvecle a un

(1) M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre,* IIe partie, *Glossaire,* au mot Coupe.

(2) *Compte Estienne de La Fontaine, argentier du roy, depuis le premier jour de juillet* ccclii *jusques au premier jour de janvier ensuivant;* Ms., Archives de l'Empire, KK. 8, fol. 127.

(3) *Inventaire de Charles V,* fol. 35 et 36.

» gros saphir assis sur un fretel. Et poise en tout x. marcs
» II. onces; — Un hanap couvert, sans pié, esmailliez,
» hanap et couvercle à girons par quartiers, dont les uns
» sont esmailliez d'azur, semez d'estoilles d'or, et les au-
» tres quartiers sont vermaux, semez de rozetes d'or, des-
» queles le boutonnet est vert, et les autres quartiers sont
» esmailliez de vert à petites marguerites, et est le hanap
» et le couvercle par dedens doré et cizelez à feuillages,
» et ou fons dudit hanap a un esmail d'azur, et ou dit
» esmail a un homme à cheval qui ist d'un chastel, et
» tient en sa main destre une espée nue pour férir sur un
» homme sauvage qui emporte une dame, et ou couver-
» cle par dedens a un austre esmail azuré, ou quel est
» une dame qui tient en sa main une chayenne dont un
» lyon est liez, et sur ledit lyon a un homme sauvage,
» et sur ledit couvercle a un haut fretel à feuillages, du-
» quel fretel ist un bouton esmaillé de la devise dessus
» dicte. Et poise tout v. marcs v. onces XII. d.; — Un
» renart estant sur un tarrasse vert, tenant entre ses
» II. pates une croiz, et sur sa teste a une aumuce vairée
» et est enmantelé d'un mantel esmaillé, et par entre
» les deux jambes dudit renart saut un arbre, sur le-
» quel arbre siet un gobelet esmaillé de mesmes le man-
» tel dudit renart, pesant en tout VI. marcs III. onces;
» — Un gobelet d'argent doré, tout plain, excepté que
» ou dedens du couvercle a un esmail vert, ouquel a un
» escu, à un lyon rampant qui a une estoille en la poi-
» trine, et est le couvercle crénelé, et est le siége du go-
» belet lozengé d'esmaulx vers et asurés à bestelettes, et
» sont les frettes desdits lozenges vermeilles, semées de
» petites roses d'or, et est ledit siége assis sur une femme

» enmantelée, et dès par le nombril, elle est moitié de » lyon et moitié de griffon, et tient en ses mains une » serpentelle par les elles qui gete l'eaue, et est son » mantel esmaillé, et est assise sur un pié bien lonc, » doré et enlevé à boillons rons, assis sur IIII. petits lyons » gisans, et poise gobelet et pié V. marcs II. onces (1); » — Quatre petites tassettes d'or qui ont chascune deux » oreilles, esquelles a une dame qui tient en sa main » deux penonceaulx (2). »

Les cuillers étaient assez communes au quatorzième siècle, mais les fourchettes étaient très-rares et ne servaient encore que pour certains aliments exceptionnels; on mangeait avec les doigts, comme on le fait encore en Orient : « ij. cuillers et une fourchette d'or qui viendrent » de l'eschançonnerie, pesant IIIj onces (3); — Une cuiller » d'or qui a un saphir emmy le bout, pesant II. onces » V. d.; — Sis cuillers d'or de plaine euvre, toutes pa- » reilles, sanz différence, pesans I. marc II. onces XX. d. (4); » — Trois chevaliers de Brie et trois escuyers faits en » manière de fourchettes pour faire les roties de fourmage » pour le roy; — Une cuillier d'or à ung estuy de cuyr » tanné (5). »

A ces pièces d'orfévrerie de table nous en ajouterons d'autres à l'usage des appartements, à savoir : les drageoirs, les pots à eau, les bassins et les chandeliers; elles étaient également exécutées avec luxe par les orfévres.

Le drageoir, qu'on trouve écrit drageur, dragouer,

(1) *Inventaire du duc d'Anjou,* art. 203, 71, 340 et 562.
(2) *Inventaire de Charles V,* fol. 51.
(3) *Inventoire de la royne Clémence de Hongrie,* déjà cité, art. 195.
(4) *Inventaire du duc d'Anjou,* art. 212 et 220.
(5) *Inventaire de Charles V,* fol. 59 et 175.

dragoir, servait à renfermer les dragées, les épices de chambre, les confitures sèches et les bonbons à la mode; on mettait même souvent dans le drageoir des confitures liquides; aussi y joignait-on alors une cuiller. Ce vase était de forme très-arbitraire; il reposait ordinairement sur un plateau. Un autre vase qui par son usage se rapprochait du drageoir recevait le nom de tiphène ou de tiphenie : « Un dragouer d'argent doré et esmaillié à pièces de cristal et une cuillier de cristal garnie d'argent, trouvé pesant VI. marcs 3 onces[1]; — Un drageoir d'argent doré, dont les bors du bacin sont à sis esmaux d'azur, et dedens chascun esmail a un homme et une femme qui font semblant de parler ensemble et font l'un à l'autre plusieurs signes d'amour, et siéent lesdiz hommes et femmes sur terraces vers, et derrière chascun a un oisel ou une serpentelle, et ou milleu dudit bacin a un grant esmail azuré, et en ycellui esmail est un dieu d'amours, qui en chascune main tient deux saietes barbelées, en faisant semblant de férir en un homme, et une femme à destre et semblablement à sénestre, et siet sur un faudesteuf, et dessouz ses piez a une terrace vert. Et le pié est à sis esmaux, et le piler est de maçonnerie à fenestrèles azurées, et ou pommel a VI. petiz esmaux azurez à testes d'ommes; — Une thifenie d'argent, doré par dedens, et est le bort esmaillié d'azur à chace de levriers et de conins, et y a plusieurs arbrisseaux, et sont les costez de ladite thifenie cizelez a fueilles de treffles, et a, ou fons, un esmail en compas, ouquel a II. hommes

(1) *Inventoire de Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, déjà cité, de 1353, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 321.

» armés à cheval, dont l'un a donné à l'autre un cop
» d'un glaive, si qu'il le fait ployer sur la crupe de son
» cheval, et a entour dudit esmail plusieurs bestes
» qui ont testes d'ommes et de femmes, et est ladite
» thiseine blanche par dehors, et poise VIII. marcs
» IIII. onces [1]. »

Les pots à eau et les bassins étaient à l'usage de la toilette. On rencontre souvent des bassins par paires, l'un à goulot servait à verser l'eau dans l'autre, au-dessus des mains. Ces bassins par paire avaient été adoptés pour le service de la messe; nous nous en occuperons, sous ce rapport, en traitant du mobilier religieux : « Un
» pot à yaue de cristal, garni d'argent doré et de pier-
» rerie, pesant III. marcs IIIj. onces XV. esterlins; — Un
» pot a eaue d'un lyon sur quoy un homme enmantelé
» siet [2]; — ij. plas d'argent dorez ou fons et es bors pour
» laver mains et en chacun a un esmail de France assis
» sur une quinte feille d'enlevure, et les trois bors sont
» taillez de feuillages, pesant VIII. marcs [3]; — Deux ba-
» cins à laver, d'argent, dorez dehors et dedens, dont les
» bors sont cizelez, et ou fons de l'un des bacins a une
» rose enlevée, cizelée, et ou milleu de celle roze a un
» esmail d'azur, et en ycellui esmail a un lyon qui tient
» souz lui un daim, et derrière le lyon a un homme sau-
» vage qui tient une massue et fait semblant de férir le
» lyon. Et l'autre bacin est à biberon qui ist de la teste
» d'un lyon, et ou fons a une semblable roze, et en

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, art. 643 et 650.

(2) *Inventoire de Est. de La Fontaine*, de 1353, déjà cité, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 311 et 312.

(3) *Compte Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, de juillet 1352 au 1er janvier suivant, déjà cité; Ms., Arch. de l'Emp., KK. 8, fol. 108.

» ycelle a un esmail ou quel a un homme sauvage tenant » une massue, et devant lui a un lyon acroupy sur une » terrace vert, et poisent en tout XII. marcs [1]. »

Le Musée de Cluny possède un pot à eau du quatorzième siècle, qui, bien qu'en cuivre seulement, fournit un bel exemple de l'orfévrerie domestique de cette époque. Ce vase est formé par un buste d'homme, avec une anse qui représente un animal chimérique [2].

Les pièces d'orfévrerie destinées à porter la lumière étaient de trois sortes, à en juger par les descriptions que l'on trouve dans les inventaires : les torsiers, les mestiers et les chandeliers.

Les torsiers étaient de grandes pièces qu'on plaçait dans les vastes salles basses des châteaux et des hôtels, et dans lesquels on brûlait des torches de chambre [3].

« Un très-grant torsier d'argent, porté de IIII. pates » dorées, et sont les bors du pié dorez à plusieurs souages et orbesvoies à jour, et est à VIII costes pointues, » et y a un haut piller garny de souages dorez, et ou » milleu a un gros pommel à VI. esmaux de noz armes, » et ledit torsier est roont comme une tour, garni de plu- » sieurs souages dorez, crenelez devers le haut, et la » couverture est comme de tieule, et y a IIII. fenestres » flamenges. Et sur le bout d'en haut a une eschau- » guette, où il a une gaite qui tient une trompe à la » bouche; et poise LI. marcs IIII. onces [4]. »

Les mestiers paraissent se confondre avec les chande-

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, art. 598.

(2) *Catalogue* de 1861, art. 1334.

(3) « Une poignée de chandeilles de cire ou une torse de chambre. » Citation de Du Cange, *Gloss.*, v° Torsa.

(4) *Inventaire du duc d'Anjou*, art. 741.

liers; il semblerait même résulter d'une description contenue dans l'inventaire de Charles V que le mestier était une partie du chandelier qu'on enlevait au besoin et qu'on replaçait dans le chandelier après s'en être servi : « Deux petiz chandeliers à mettre mestiers et ont le pié » en façon de rose et la tige en façon de fenestrange [1]. » Mais le plus souvent les mestiers étaient des chandeliers de grande dimension destinés à éclairer les appartements et les tables : « Deux chandeliers d'or appelez » mestiers, et il y a au pied iiij escussons de France... » pesant XVIII. marcs ij. onces XVI. esterlins d'or [2]; — Un » mestier d'argent (il y en a six pareils), de quoy le pié » est d'une tarrase d'esmail vert, séant sur quatre lions, » et au quatre cornes de ladite tarrase a quatre targes de » nos armes, et ou milieu de ladite terrasse a un éleffant » esmaillé de soy mesmes, et a deux granz danz blanches » qui li issent de la guelle, et aux deux costez d'icelui a » II. hommes sauvages qui tiennent sur leurs cos chascun » un baton; et dessuz le dos d'icellui oliffant a un chasteau d'argent doré, sur lequel a IIII. petites tournelles » dont les couvertures d'icelles sont esmaillées d'azur. Et » poise XIII. marcs V. onces et XII. d. [3]. »

Les chandeliers sont très-variés de formes : ils portaient ordinairement une broche sur laquelle on fixait la bougie : « Deux grans chandeliers à III. lyons esmaillies, » enmantelez, pesant VI. marcs VII. onces V. esterlins [4]; » — Ung lyon d'argent doré, portant un chandelier à » broche; — Ung lyon d'or sur une terasse esmaillée de

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 156.
(2) *Idem*, fol. 57.
(3) *Inventaire du duc d'Anjou*, art. 735.
(4) *Inventoire de la royne Clémence*, déjà cité, art. 99.

» vert, portant sur son dos un chandelier à broche [1]. »

Au moyen âge, les tableaux portatifs peints ou sculptés, à sujets de sainteté, étaient d'un usage universel; nous avons eu déjà l'occasion d'en parler en traitant de la sculpture en ivoire. Au quatorzième et au quinzième siècle, ils recevaient le nom de tableaux cloants. Ces tableaux étaient en effet composés de plusieurs pièces liées l'une à l'autre par des charnières et se repliant sur elles-mêmes, en sorte que lorsqu'ils étaient clos, la peinture ou la sculpture se trouvait cachée et à l'abri. Les plus ordinaires étaient composés de deux ou trois feuilles. Ils faisaient partie du mobilier des chambres à coucher, et leurs vantaux s'ouvraient au moment de la prière; puis lorsqu'on allait en voyage ou à la guerre, le tableau cloant était emporté avec les armures et les bagages. Lorsque, à la fin du treizième siècle, les plus habiles sculpteurs se furent adonnés à l'orfévrerie, les bas-reliefs d'or ou d'argent renfermés dans des tableaux à volets devinrent fort en vogue, et l'on en rencontre un grand nombre décrits dans les inventaires et dans les comptes du quatorzième et du quinzième siècle; ils étaient fort souvent enrichis de pierres précieuses. Citons-en quelques-uns : « Uns tableaus d'or, semés de pierrerie, » présié cent livres parisis [2]; — Uns tabliaus (d'argent) » de la Magdelène, dorez et esmailliez, pesant II. marcs » VIII. onces X. esterlins [3]. » Cette forme du pluriel employée pour désigner un tableau n'indique-t-elle pas

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 201 et 233.

(2) *Inventoire de la royne Clémence*, déjà cité, art. 14.

(3) *Inventaire des joyaux d'or et autres choses trouvez en garnison en l'ostel de Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, de 1353, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 323.

que ce tableau était composé de plusieurs parties. « Ung » tableau d'argent auquel il y a la Trinité en hault » estaige, et ung petit enffant en coste, et dessoubz la » gesme Nostre-Dame; et sont les elles esmaillées par de- » dans de la vie de Dieu et de Nostre-Dame; et est sur » un entablement d'argent doré à quatre marmousetz, » auquel sont les armes de la royne Jeanne d'Évreux [(1)]; » — Uns tableaux d'or..... en l'une des portes d'iceulx » tableaux est la Pitié Nostre Seigneur enlevée et esmail- » liée de blant que soustient un angèle enlevé et esmaillié » de blant, et en l'autre porte d'iceulx a deux ymages » enlevez, l'une de Nostre Dame et l'autre de saint Jehan » levangéliste; garnis par dedans de pierrerie; c'est » assavoir v. balaiz, VIII. saphirs et XXXVI. perles de » compte [(2)], et sont lesdiz tableaux esmailliez par de- » hors, c'est assavoir en l'une des portes de la Trinité, » et en l'autre porte d'un ymage de Nostre Dame; pesant » tout ij. marcs VII. onces v. esterlins d'or [(3)]. »

Les bijoux n'étaient pas moins en vogue au quatorzième siècle que les pièces d'orfévrerie de table. Eustache Deschamps, écuyer huissier d'armes de Charles V, nous apprend dans ses naïves poésies quels étaient ceux dont toute femme noble voulait être pourvue :

Et sces-tu qu'il fault aux matronnes
Nobles palais et riches trones;
Et à celles qui se marient,
Qui moult tost leurs pensers varient,

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 93.

(2) « Assez grosses pour être comptées, trop petites pour être estimées » selon leur grosseur. » M. DE LABORDE, *Glossaire*, déjà cité.

(3) *Le* XIX[e] *compte Guillaume Brunel, trésorier et argentier depuis le premier jour de janvier mil* CCC IIIj[xx] *et sept, et finissant au dernier jour de juing mil* CCC IIIj[xx] *et huit*: Arch. de l'Emp., KK. 19, fol. 97.

Elles veulent tenir d'usaige
D'avoir pour parer leur mesnaige,
Et qui est de necessité,
Oultre ta possibilité,
Vestements d'or, de draps de soye,
Couronne, chapel et courroye
De fin or, espingle d'argent.
Et pour aler entre la gent,
Fins cuevrechiefs à or batus,
A pierres et perles dessus;
Tyssus de soye et de fin or.....
Encore voy-je que leurs maris,
Quant ilz reviennent de Paris,
De Reins, de Rouen et de Troyes,
Leur apportent gans ou courroyes,
Pelices, anneaulx, fremillez,
Tasses d'argent ou gobelez,
Pièces de cuevrechiés entiers.
Et aussi me fust bien mestiers
D'avoir bourses de pierrerie,
Couteaulx à ymaginerie,
Espingliers tailliez à esmaulx [1].

Les bijoux du quatorzième siècle qui subsistent sont en trop petit nombre pour donner une idée complète de la bijouterie de cette époque, et il nous faut encore avoir recours aux textes des inventaires et des comptes dont nous venons de fournir des extraits. Les bijoux les plus nombreux mentionnés dans ces documents sont les couronnes, les fermaux, les ceintures et les petits reliquaires et bijoux à sujets de sainteté portatifs.

Les couronnes du roi et des princes étaient d'une grande richesse. Le roi Jean, brave chevalier, tenait à ce que son rang suprême fût connu des combattants, lors même que la visière de son casque était baissée, et il le faisait décorer de la couronne royale. Voici ce qu'on lit

[1] *Poésies morales et historiques* d'EUSTACHE DESCHAMPS, publiées par CRAPELET; Paris, 1832, p. 205, 208 et 209.

dans le compte de Jehan Lebraellier, son orfévre : « Pour » faire et forger la garnison d'un bacinet, c'est assavoir : » xxxv. vervels, vii. bocettes pour le fronteau, tout d'or » de touche et une couronne d'or pour mettre sur ycel- » luy bacinet, dont les fleurons sont de fueilles d'espine » et le cercle dyappré de fleurs de liz ; et pour faire et » forger la courroye à fermer ycelluy bacinet dont les » clous sont de vousseaux et de croisetes esmailliez de » France, tout pesant ij. marcs vi. onces xvi. esterlins » d'or de touche [1]. »

L'inventaire de Charles V constate l'existence de plusieurs couronnes. La description de la première en fait suffisamment connaître la forme : « La très-grande, très- » belle et la meilleure couronne du roy, laquelle il a fait » faire. En laquelle il y a iiij. gros florons et iiij. petits » garnis de pierrerie, et en chascun des grans florons, » c'est assavoir, au maistre floron endroit le chapel, a » un très-grand balay quarré, et en chascun une très- » grosse perle [2].... » Cette couronne était donc ouverte et composée d'un cercle frontal, surmonté de huit fleurons, quatre grands et quatre petits. La couronne d'or du sacre de Henri IV, qui fut conservée dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis jusqu'en 1792 [3], avait encore cette forme ; les quatre grands fleurons figuraient des fleurs de lis, les quatre petits des feuillages.

Les fermaux, agrafes de manteau ou de chape, se trouvent en très-grand nombre dans les inventaires. Ils

(1) *Compte Estienne de La Fontaine*, depuis le 1er juillet 1352 jusqu'au 1er janvier suivant ; Archives de l'Empire, KK. 8, fol. 106.

(2) *Inventaire de Charles V*, fol. 2.

(3) Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, en a donné la gravure, pl. I, n.

reçoivent les noms de fermail, fermillet, mors de chape, pectoral à chape, suivant leur dimension et leur destination : « Un fermail d'or à rubiz et esmeraudes, délivré » à Yollent damoiselle (de) madame la Royne, le jour du » sacre [1]; — Un fermail d'or à un aigle sur un lyon, à » xv esmeraudes, III saphirs, XVI rubiz et XXI perles, » tout pesant I marc, IV onces, IX esterlins, délivré et » donné à la fille au duc de Bretaingne, à présent femme » du connestable de France, le jour de leurs espou- » sailles [2]; — Ung fermail d'or où il y a un paon [3]; — » Une fleur de liz d'or en manière de fermail garnie de » pierrerie [4]; — Ung aigle d'or en manière d'un pec- » toral pour mors de chappe garni, c'est assavoir, de » dix huit balaiz, quatre grosses esmeraudes.... [5]; — » Un fermail d'or à une biche et une bichette, es- » maillé de blanc, garni de un dyamant très gros et » cinq grosses perles [6]. »

Le Musée de Cluny possède un fermail, ou mors de chape, d'argent doré, enrichi de pierreries ayant au centre un aigle couronné. Ce bijou du quatorzième siècle a beaucoup d'analogie avec l'un de ceux qui sont décrits dans l'inventaire de Charles V. La reproduction que

(1) *Compte de Gyeffroy de Flouri,* argentier de Philippe le Long, de 1316, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 65.

(2) *Compte Estienne de La Fontaine, argentier du roy,* pour l'année 1352, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie,* p. 169.

(3) *Inventaire du duc de Normandie*, de 1363; Ms., Bibliothèque impériale, no 2053.

(4) *Inventaire de Charles V,* folio 16.

(5) *Inventaire de Charles V,* folio 125.

(6) *Inventoire de joyaulx et vaisselle de madame de Touraine* (Valentine de Milan, femme de Louis, depuis duc d'Orléans, fils de Charles V), de 1389; Archives de l'Empire, K. 264, publié par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, no 5457.

nous en donnons dans la planche LIV de notre Album nous dispense d'en faire la description [1].

Un grand luxe était déployé dans les ceintures : elles étaient presque toutes formées d'un tissu de soie, de velours ou de passementerie chargé de petites pièces d'orfévrerie, ce qui s'appelait ferré. La boucle, le mordant et le passant (tels sont les noms donnés aux différentes parties de l'attache) sont toujours enrichis de nielles, d'émaux ou de pierres fines. Celles qui n'avaient que la dimension nécessaire pour serrer la taille recevaient le nom de demi-ceint : « Une ceinture ferrée d'or » et à perles [2]; — Une seincture d'or à pierrerie sur » un orfroiz d'ortrait à LVI cloux de deux façons.... ; » — Une seincture (pour le corps du roy) de soie ver» meille à boucle et mordant d'or; le mordant niellé aux » armes de France, et le passant et les fermilliers d'or ; » — Un demi-seinct ferré d'or.... ; — Une petite seinc» ture qui fut à la royne Jehanne de Bourbon, assize » sur bizecte, dont la boucle et le mordant sont d'or et » garnis de perles ; — Ung tissu de soie ardant, garny » de boucle, mordant et huit ferrures d'or, et y pend » ung coustel, une forcettes et ung canivet garny d'or, » et y a sur le coustel et le canivet en chascun une perle [3]. »

Les ceintures ferrées d'orfévrerie sont parfaitement connues par les miniatures des manuscrits du quatorzième et du quinzième siècle. Le Musée de Cluny en

(1) Ce beau bijou, après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 981 de notre Catalogue), était passé dans celle du prince Soltykoff (n° 211 du Catalogue); à la vente de cet amateur, il a été adjugé au Musée de Cluny moyennant 2058 francs.

(2) *Inventoire de la royne Clémence*, de 1328, art. 181.

(3) *Inventaire de Charles V*, fol. 5, 15, 12 et 78.

possède une d'argent doré qui faisait partie de la collection Debruge [1]; nous la reproduisons dans la planche LII de notre Album.

Il y avait aussi des ceintures entièrement d'or et d'argent : « Une fleur de lis et une ceincture d'or à rubis et » à esmeraudes,.... et l'ot madame la royne (Jeanne de » Bourgogne) à son couronnement, et valent VIII^{c} l. p. » (livres parisis) [2]; — Une grant ceinture d'or pour » dame, garnie d'esmeraudes, de rubis d'Alixandre et de » troches [3] quarrées; parmi le çaint a une longue boucle » et lonc mordent de rubis balais et de saphirs, baillée » et délivrée par devers le roy.... [4]; — Une seincture » longue à femme, toute d'or, à charnière garnie.... [5]. »

Les colliers sont rares; nous en trouvons la première mention dans les inventaires de Valentine de Milan, qui avait pu les rapporter d'Italie; mais on rencontre des pent-à-col, sortes de petits médaillons qui se portaient au cou attachés à une chaîne : « Un fermail ront à pent- » à-col ou il y a une esmeraude parmi et VI. que balais » que rubis et IIJ. grosses perles.... [6]; — Un pentacol » à ymages, d'un camahieu (un camée) garny de perles » et de pierrerie.... [7]. »

(1) N° 980 du Catalogue déjà cité.

(2) *Compte de Gyeffroy de Flouri*, argentier de Philippe le Long, de 1316, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 62.

(3) Réunion de pierreries ou de perles en boutons.

(4) *Compte Estienne de La Fontaine, argentier du roy*, pour 1352, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 169.

(5) *Inventaire de Charles V*, fol. 243.

(6) *Inventoire de la royne Clémence*, déjà cité, art. 23.

(7) *Invent. des joyaux... en garnison en l'ostel de Estienne de La Fontaine, naguères argentier*, de 1353, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 307.

Les bagues étaient fort en usage, mais elles ne présentent rien de particulier. Quelquefois plusieurs anneaux étaient réunis ensemble; ils formaient alors ce qu'on appelait un doigt : « Annel des vendredis, lequel » est néellé et y est la croix double noire de chascun » costés, où il y a ung crucifix d'un camayeux, saint » Jean et Nostre Dame, et deux angelz sur les deux bras » de la croix; et le porte le roy continuellement le ven- » dredi; — Ung camahieux ou il y a ung lyon couchant, » assis en une verge d'or néellée; — Ung autre à une » teste de femme assis en une verge d'or toute plaine; — » Ung autre petit camahieux d'un enffant à elles, acropy, » assis en une verge d'or esmaillée [1]; — Ung doit où » il y a IV. saphirs, dont il y en a III. quarrez et un » cabon (cabochon) [2]; — Six anneaux en un doit [3]. »

A cette époque de piété sincère, l'orfévrerie produisit encore une grande quantité de petits reliquaires portatifs et de bijoux à sujets saints. Ils sont décrits dans l'inventaire de Charles V sous le titre de « Petiz joyaulx et » reliquaires d'or pendans ou à pendre ». Voici la description donnée de quelques-uns : « Ung petit crucifiement d'or où est Nostre Dame et saint Jehan assiz sur » un entablement; — Ung petit ymage d'or de Nostre » Dame, assiz en une chayère où sont dix perles, troys » saphirs et ung balay; — Ung joyau fermant à deux » elles, où dedens est Nostre Seigneur yssant du sé- » pulcre, et sur lesdites deux elles ou portes sont deux » ballaiz et un crochet au-dessus, sur lequel ung saphir

(1) *Inventaire de Charles V,* fol. 63 et 78.

(2) *Invent. de la royne Clémence,* déjà cité, art. 5.

(3) *Invent. de Charles VI,* de 1399; Ms. Bibl. imp., n° 2068.

» et plusieurs perles, et est le pié garny de cinq esme-
» raudes, cinq rubis d'Alexandre et dix perles; — Ung
» petit ymage de saincte Agnès qui est dedens ung ta-
» bernacle d'or pendant à une chesne[1]; — Une pomme
» d'or esmaillée de rouge clerc : en une des moitiez est
» le chief de sainte Katherine, et d'autre costé la roe et
» l'espée avec quatre balaiz et huit perles[2]. »

Le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale de Paris possède un bijou qu'on aurait inventorié au quatorzième siècle parmi les joyaux portatifs à sujets saints : c'est un très-beau camée antique en sardonix, représentant Jupiter ayant un aigle à ses pieds. La monture se compose d'un double cercle d'or émaillé chargé d'inscriptions et décoré de treize fleurs de lis et de deux dauphins en relief. Au bas du cercle est soudé un écusson aux armes de France surmonté d'une couronne royale, au-dessous de laquelle on lit cette inscription : « CHARLES . ROY . DE . FRANCE . FILS . DU . ROY . JEHAN . » DONNA . CE . JOYAU . L'AN . M . CCC . LXVII . LE . QUART . » AN . DE . SON . RÈGNE. » Au revers on a gravé les premiers versets de l'Évangile de saint Jean. Au quatorzième siècle, on avait pris le Jupiter pour un saint Jean, à cause de l'aigle qui est le symbole de cet évangéliste. Charles V avait donné ce bijou à la cathédrale de Chartres pour être attaché à la châsse qui renfermait la chemise et la ceinture de la Vierge[3]. Il a été reproduit par

(1) *Inventaire de Charles V*, fol. 29, 229 et 251.

(2) *Papiers et registres des joyaux et vaisselle d'or et d'argent de feux MS. le duc d'Orléans et madame la duchesse d'Orléans*, datés de 1408; Ms., Arch. de l'Emp., KK. 268, publié par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, p. 232, art. 6075.

(3) Sablon, *Histoire de l'Église de Chartres*; Chartres, 1671, p. 149.

M. Paul Lacroix dans son *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie;* nous en donnons la partie inférieure dans la planche CXII de notre Album.

Le Musée de Cluny conserve un médaillon d'argent doré qui servait de reliquaire portatif. L'une des faces, ornée de pierres fines et de perles, présente au centre une sorte d'épingle d'or qui renfermait, à ce qu'on croit, un fragment de l'une des épines de la couronne mortuaire du Christ. Sur l'autre, on a reproduit, par une forte intaille recouverte d'émail translucide, le Christ à la colonne, et à ses pieds un chevalier armé de toutes pièces et sa femme. Sous le bourrelet qui contourne le médaillon sont diverses reliques désignées par des inscriptions [1].

La collection Debruge Duménil possédait deux petits bijoux portatifs à sujets saints : l'un, de la fin du quatorzième siècle, est un petit diptyque d'argent décoré de sujets ciselés en relief; le second, des premières années du quinzième siècle, est un médaillon circulaire présentant sur chaque face un bas-relief composé de figures découpées et ciselées, puis rapportées par le fond. Ce médaillon, qui est muni d'une bélière, s'ouvre en deux parties et devait renfermer des reliques. Il aurait été certainement compris dans l'inventaire de Charles V parmi « les petiz joyaux et reliquaires pendans ou à » pendre » . Nous donnons la reproduction de ces deux bijoux dans la planche LIV de notre Album.

On trouve encore dans les inventaires et dans les comptes où nous avons déjà tant puisé, un assez grand nombre d'objets usuels en orfévrerie, même des bijoux

(1) Catalogue de 1861, nº 1397.

de pure fantaisie, ce que nous appelons des curiosités. Nous terminerons par quelques citations de pièces de ces deux sortes, pour montrer que les orfévres français de cette époque savaient aborder tous les genres : « Ung » myroer d'or, et autour la brodeure sont les donze » signes esmaillez sur rouge cler, et au doz est l'ymage » de madame saincte Katherine et autres; — Ung escrip- » toire d'or à façon d'une gayne à barbier et est hachée » par dehors aux armes d'Estampes, et a dedens une » penne à escripre, ung greffe, ung compas, unes cizailles, » ung coutel, unes furgettes tout d'or, et pendent avec » ung cornet à enque d'or, à ung laz d'or; — Ung petit » coutelet à façon de furgette à furger dens et à curer » oreilles; — Ung homme chevauchant ung coq tenant » ung miroer en façon de treffle; — Ung joyau en ma- » nière d'ung dragon, à une teste de femme enchappellée; » — Ung homme qui est nulz piez et chevauche ung ser- » pent qui a deux testes, et joue d'ung cor sarrazinois; » — Ung chamel sur une terrasse garnie de perles, bal- » laiz et saphirez, et a le chamel la boce d'une coquille » de perle; — Ung cerf de perles qui a les cornes d'es- » mail ynde (bleu) et une sonnette au col (1); — Ung » tigre d'or, un chat huant d'or (2). »

Les couvre-chefs étaient souvent exécutés par les orfévres en or et en argent : « Ung bon chappel d'or ou- » quel il y a x. gros balais, l. petites esmeraudes et » xl. grosses pelles (3); — Un chapel d'or garny de xii. bal-

(1) *Invent. de Charles V*, fol. 76, 246, 247, 269, 170, 171, 238 et 255.

(2) *Papiers et registres des joyaux du duc d'Orléans* de 1408, déjà cités, *Les ducs de Bourgogne*, p. 235.

(3) *Inventoire de la royne Clémence*, déjà cité, art. 1.

» lays, de XX. esmeraudes, de XVI. dyamans et de XI. grosses
» perles pesant environ III. marcs, acheté et donné par
» le roy (Jean) à madame la royne de Castille [1]; — Un
» chappel d'or fait et forgé en façon de branches de ge-
» nestes et de cosses d'or de l'ordre et devise du roy
» notre seigneur, ouquel il a un fermail assiz par de-
» vant garny d'un balay et de VII. perles de compte pesant
» ij. m, III. est. [2]. »

Les vêtements mêmes étaient enrichis, comme nous l'avons dit, d'ornements d'or ou d'argent; mais ce fut surtout au quinzième siècle que cette mode atteignit sa plus grande vogue; nous en citerons plus loin quelques exemples.

Nous ne pouvons mieux terminer cette longue énumération des travaux de l'orfévrerie française au quatorzième siècle et durant les premières années du quinzième, qu'en donnant ici les noms des orfévres qui sont signalés dans les comptes et les inventaires de cette époque comme ayant exécuté de belles pièces, ou qui y sont nommés comme orfévres des rois de France et des princes du sang; ils devaient être bien certainement les premiers maîtres de leur temps; ce sont : Estienne Maillart et Gieffroy de Mantes, orfévres du roi Philippe le Long [3]; Simon de Lille, Jehan Pascon, Félix d'Anceurre, Jehan de Toul, Pierre de Besançon et Jehan de

(1) *Compte Estienne de La Fontaine*, du 1er juillet 1352 au 1er janvier suivant; Ms., Arch. de l'Emp., KK, 8, fol. 138.

(2) *Le* XIXe *compte Guillaume Brunel, trésorier et argentier du roy*, du 1er janvier 1387 au dernier jour de juin 1388; Ms., Archives de l'Empire, KK. 19, fol. 94.

(3) *Compte de Gyeffroy de Floury*, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 38, 62 et 69.

Lille, tous orfévres de Paris qui furent chargés de faire la prisée des joyaux laissés par la reine Clémence de Hongrie († 1328), veuve de Louis le Hutin [1]; Thomas de Langres, orfévre en 1345 de madame la comtesse de Blois (Marguerite de Valois, nièce de Philippe le Bel) [2]; Jehan Lebraellier, orfévre en titre du roi Jean : il sculptait en ivoire, nous en avons déjà parlé [3]; Guillaume Vandethar, qui paraît avoir succédé à Jean Lebraellier au titre d'orfévre du roi [4]; Pierre de Laudes, maitre particulier de la monnaie d'or de Paris et orfévre [5]; Pierre des Barres, orfévre et valet de chambre de M. le Dauphin (depuis Charles V), chargé du transport de la vaisselle et des joyaux du roi au Vivier, en Brie, où devaient être célébrées les noces (1353) de Jeanne de France, fille du roi Jean, avec le roi de Navarre [6]; Jehan de Mautreux, orfévre du roi Jean [7]; Jehan Fleury, Pierre Chapelln, Jehan de Lille le jeune, bourgeois de Paris; Pierre Leblont, Jehan Lussier, Guillaume Gargoulle et Jehan Bonnetot, tous orfévres de Paris nommés le plus ordinairement dans les comptes des argentiers du roi Jean, comme ayant vendu des

(1) *Inventoire des biens meubles de la royne Clémence*, déjà cité.

(2) *Archives municipales de Blois*, publiées par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, art. 5343 et 5353.

(3) *Comptes Estienne de La Fontaine*, de 1351 à 1353, déjà cités, fol. 6, 10, 105, 106, 108, 129, 165; voyez Sculpture en ivoire, t. I, p. 248.

(4) *Idem*, fol. 106 et 152.

(5) *Idem*, fol. 157 et passim.

(6) *Idem*, fol. 139. — Compte du même, publié par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*, p. 188. — *Compte Gaucher de Vannes, argentier du roi*, pour 1355; Archives de l'Empire, KK. 8, fol. 9.

(7) *Inventaire de Charles V*, fol. 178.

pièces d'orfévrerie pour le roi [1]; Jehan de Picguigny et Robert Retour, établis en la conciergerie de Saint-Pol, orfévres du Dauphin, duc de Normandie, depuis Charles V [2]; Claux de Fribourg, dont nous avons déjà cité plusieurs ouvrages faits pour ce prince [3]; Hannequin du Vivier, orfévre de Charles V, puis orfévre et valet de chambre de Charles VI, qui avait fait les belles pièces d'orfévrerie offertes par Charles V à l'empereur Charles IV lorsqu'il vint à Paris, en 1378 [4]; Simonnet Lebec, orfévre de Charles VI [5]; Guillaume Arrode, Robert Auffroy, Guillaume Huet, Jehan Hune, orfévres de Paris désignés dans les comptes comme ayant vendu des objets d'orfévrerie à ce prince [6]; Henry, orfévre du duc d'Anjou, qui fit pour ce prince une nef où il était entré deux cent quarante-huit marcs d'or [7]; Pierre de Roterie, qui fit en 1379, pour l'église de Troyes, une statuette d'argent de saint Étienne qui devait être placée au tombeau de Henry, comte de Champagne, et une tête de reine pour le mausolée du comte Thibaut [8]; Girart de Reims, orfévre des ducs de

(1) *Comptes Estienne de La Fontaine*, de 1351 à 1353, déjà cités, passim. — *Compte Gaucher de Vannes* pour 1355, passim.

(2) *Inventaire du duc de Normandie*, de 1363; Ms., Bibl. imp., n° 2053.

(3) Voyez plus haut, p. 329.

(4) Christine de Pisan, *Livre des faits de Charles V*, part. III, ch. xlvi; Coll. Petitot, t. VI. Voyez plus haut, p. 329. — *Inventaire de Charles V*, fol. 6. — *Le* xviie *compte Brunel, trésorier et argentier du roy, depuis le premier jour de janvier mil* ccc iiij^xx^ *et six, jusques au dernier jour de juing ensuivant;* Arch. de l'Emp., KK. 18, fol. 55.

(5) *Le* xviie *compte Brunel*, ci-dessus cité, fol. 46.

(6) *Le* xixe *compte Brunel*, du 1er janvier 1387 au 30 juin 1388, déjà cité; Arch. de l'Emp., KK, 19, passim. — *Le premier compte de Arnoul Bouchez, argentier du roy*, du 1er février 1388 au 31 juillet 1389; Arch. de l'Emp., KK, 20, passim.

(7) Voyez plus haut, p. 335.

(8) *Compotus fabrice eccl. S. Stephani Trecensis... a prima die julii*

Bourbon (1); Girardin Petit, Richart le Breton et Perrin Bonhomme, orfévres à Paris en 1389 (2); Hans Karast, orfévre en titre, dès 1393, de Louis de France duc d'Orléans : ses noms, qui semblent indiquer un Flamand ou un Hollandais, s'écrivaient souvent Hance Croist, il avait en 1393 le titre d'orfévre et valet de chambre du duc d'Orléans (3); Herman Roussel, qui était en 1399 orfévre et valet de chambre du roi Charles VI (4); Jean Mainfroy de Paris, orfévre et valet de chambre de Jean Sans-peur, duc de Bourgogne (5); enfin Jean de Clichy, Gautier Dufour et Guillaume Boey, orfévres à Paris, auteurs de la belle châsse de Saint-Germain des Prés : ils la terminèrent en 1408, et devaient appartenir à cette brillante école d'orfévrerie parisienne qui sous le règne de Charles V avait acquis une si grande réputation.

Beaucoup d'autres orfévres sont désignés dans les comptes et les inventaires du quatorzième siècle, mais nous n'avons nommé que les principaux d'entre eux.

Les productions de l'orfévrerie au quinzième siècle sont à peu près les mêmes qu'au quatorzième. Les formes éprouvèrent peu de variations, mais le style des monuments de cet art se trouva naturellement influencé par les modifications successives que subit l'architecture ogivale.

anni Dom. octuagesimi usque ad eumdem diem anni Dom. M CCC IIIJ^xx *premij*, publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourg.*, t. III, art. 7307.

(1) *Ordonnances de Louis, duc de Touraine*, frère de Charles VI, de 1389, publiées par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourg.*, t. III, art. 5443.

(2) M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourg.*, t. III, art. 5448, 5484, 5485 et 5488.

(3) *Idem*, art. 5551, 5583, 5781.

(4) *Inventaire*, Bibliothèque impériale, nº 1084, publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, art. 5882.

(5) M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, art. 75, 198 et 270.

Les orfévres du quinzième siècle apportèrent moins de simplicité que leurs devanciers dans leurs compositions, moins de correction dans le modelé des figures, et moins d'élégance dans les formes; mais ils se signalèrent par un travail dont le fini et la délicatesse furent souvent poussés jusqu'à l'exagération. Il semble qu'ils aient pris pour but de lutter avec la glyptique, et l'on serait tenté de croire, en présence de certains ouvrages, qu'ils ont ciselé la loupe à la main les bas-reliefs, les feuillages et les rinceaux dont ils ont enrichi leurs ouvrages.

Les inventaires de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, ducs de Bourgogne [1], renferment la description de richesses presque aussi considérables que celles qui sont énumérées dans les inventaires de Charles V et du duc d'Anjou. Les objets religieux, les pièces de vaisselle de table et les bijoux sont désignés de la même façon, ou à peu près, dans les inventaires et dans les comptes des deux époques, et il n'y a pas d'intérêt à tirer de nouveaux exemples des documents du quinzième siècle.

Nous nous bornerons à quelques citations pour justifier ce que disait Martial d'Auvergne, « qu'on s'harna-» choit d'orfaverie, » et faire connaître en quoi consistaient ces ornements de métal précieux appliqués sur les vêtements: «A Gabriel Closier changeur pour IIJ. marcs » VII esterl. ob. d'or fin à XXIII. quaras, achetés de » lui et baillés à Estienne Despernon orbateur pour » aplatir et mettre en plate pour mettre et tailler en » forme de fleurs de geneste pour asseoir sur deux » pourpoins de broderie pour le roi et Monseigneur le

[1] Ils ont été publiés par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 1 et 235.

» duc de Touraine (Louis, frère de Charles VI) [1];
» —A Jehan Mainfroy orfévre varlet de chambre de
» MdS le duc (mondit seigneur le duc de Bourgogne) pour
» avoir fait pour M d S au mois de juing mil CCCC. XI, le
» nombre de XI^{xx} (220) feuilles de houblon d'argent pour
» mettre et asseoir sur deux manches d'une robe à che-
» vauchier de drap vert, pesant IIII. marcs II. onces cinq
» esterlins.... pour avoir fait mettre et asseoir sur icelles
» deux manches VII^{xx} (140) houbelons, demi ronds d'or
» souldis pesant VI^{m} VIIIe (6 marcs 8 esterlins) [2]. »
Voilà des manches dont l'orfévrerie seule pesait plus de dix marcs; — « Nous voulons que vous baillez à notre
» amé orfévre et varlet de chambre Aubertin Boillefèves,
» la somme de huit cens quatre vins dix livres dix-sept
» sols huit deniers pour XLVII^{m} (marcs) VII° XV. d'argent
» blanc, ouvrés en manière décailles, lesquelles ont été
» mises et attachez sur drap vert brun et assis sur les
» manches de neuf houppelandes [3]; — A Jehan Main-
» froy orfévre et varlet de chambre de MdS pour avoir
» fait pour MdS XXIIII. anelés d'or, lesquels anelés furent
» mis et attachiez aux manches d'un pourpoint que MdS
» donna à Monsr. de Guienne [4]. »

(1) *Le premier compte Arnoul Bouchez, argentier*, du 1er février 1388 au dernier jour de juillet 1389; Ms., Arch. de l'Emp., KK. 20, fol. 106.

(2) *Compte Robert de Bailleux, receveur des finances de monseigneur* (le duc de Bourgogne), *depuis le 1er may l'an* M. CCCC. XII..., publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 31, art. 153.

(3) *Ordonnance de Charles, duc d'Orléans*, du 31 janvier 1414, Coll. du British Museum, publiée par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. III, art. 6239.

(4) *Le quart et darnier compte Jehan Vtenhove, receveur général* (du duc de Bourgogne), de la Saint-Jean 1416 au 29 novembre, publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 107, art. 309.

Nous terminerons en signalant quelques monuments d'orfévrerie du quinzième siècle qui subsistent encore, et en donnant les noms des principaux orfévres de cette époque.

Les travaux de la statuaire devinrent plus importants au quinzième siècle, et cet art tendant à s'individualiser, il est à croire que les sculpteurs habiles s'adonnèrent beaucoup moins à l'orfévrerie. Les inventaires signalent encore, à la vérité, un grand nombre de statuettes d'or et d'argent, mais la plupart de ces monuments devaient provenir du quatorzième siècle ou des premières années du quinzième, et les comptes des argentiers des rois de France, ainsi que ceux des agents comptables de Philippe le Bon (1419 † 1467) et de son fils Charles († 1477), ducs de Bourgogne, ne signalent que bien rarement l'exécution de statuettes d'or ou d'argent par les artistes de leur temps. Il est de fait que l'orfévrerie à figures de la seconde moitié du quinzième siècle est inférieure, au point de vue de l'art, à celle du quatorzième.

Parmi les productions des orfévres sculpteurs, nous signalerons, au Musée de Cluny, une statuette de sainte Anne exécutée en feuilles d'argent ciselées, battues ou repoussées, dorées et émaillées. La sainte tient sur ses genoux ses deux enfants, qui portent un reliquaire. C'est un ouvrage de Hans Greiff, orfévre de Nuremberg, daté de 1472 (1). Nous reproduisons cette pièce dans la planche XXVII de notre Album, et nos lecteurs trouve-

(1) N° 3124 du Catalogue de 1861. Cette statuette, après avoir fait partie de la collection Debruge (n° 304 du Catalogue), était passée dans celle du prince Soltykoff (n° 170 du Catalogue). A la vente de cette collection, elle a été adjugée au Musée de Cluny moyennant 3339 francs.

ront de plus amples renseignements sur ce monument dans l'explication qui accompagne notre planche;

Dans la collection de M. Sellière, à Paris, une très-belle statuette d'argent doré de saint Sébastien lié à un arbre; elle est exécutée au repoussé, et porte sur le socle la date de 1497; cette statuette provient de la collection du prince Soltykoff (1);

Dans le trésor du Dôme de Ratisbonne, une statuette d'argent de saint Sébastien qui porte des reliques suspendues à une chaîne;

Et dans la Kunstkammer de Berlin, une statuette de la Vierge exécutée par Henri Hufnagel, orfévre d'Augsbourg, en 1482.

Les accessoires qui accompagnent ces pièces sont toujours empreints, comme dans la statuette de sainte Anne, du style ogival, qui, en Allemagne comme en France, a fait sentir son influence sur les productions de l'orfévrerie religieuse jusque vers la fin du premier quart du seizième siècle.

Les objets d'orfévrerie religieuse du quinzième siècle sont assez nombreux dans les musées et dans les églises. On trouve au Musée de Cluny deux grands ossuaires d'argent ciselé et en partie doré; ils ont la forme d'une longue nef percée de fenêtres ou de roses, dont le toit à deux versants est surmonté dans l'un d'un clocher, dans l'autre d'une flèche élancée. Ces deux reliquaires (2) proviennent du trésor de la cathédrale de Bâle et ont appartenu ensuite à la collection du prince

(1) N° 172 du Catalogue de cette collection. Elle a été adjugée à M. Sellière, moyennant 6190.

(2) Nos 3126 et 3127 du Catalogue de 1861.

Soltykoff [1]; ils ont été reproduits dans *le Moyen Age et la Renaissance* [2].

Les monstrances pour l'exposition des reliques étaient fort en vogue au quinzième siècle. Dans la composition de ces reliquaires, les orfévres empruntaient toujours leurs motifs à l'architecture ogivale de l'époque. Ils sont le plus ordinairement disposés dans la forme d'un clocher pédiculé, dont les orfévres se sont plu à compliquer les membres en pliant le métal à tous leurs caprices; on y trouve souvent des figurines de ronde bosse ciselées avec beaucoup d'art. Nous citerons en ce genre deux monstrances de cuivre doré qui appartenaient à la collection du prince Soltykoff, et qui ont été gravées dans les *Mélanges d'archéologie* [3];

A Cologne, celles que possèdent les églises Saint-Cunibert, Saint-Martin et Sainte-Colombe [4];

Un beau reliquaire d'argent doré du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, renfermant un Agnus Dei, publié dans les *Mélanges d'archéologie* [5];

Dans l'église Saint-Alban, à Cologne, un reliquaire de cristal, en forme de croix, monté en argent doré [6].

Les calices qui ont échappé à la fonte sont en général d'une ornementation assez simple. Le pied est ordi-

(1) Nos 176 et 177 du Catalogue. Le premier a été adjugé au Musée de Cluny 1995 francs; le second, 2835.

(2) T. III, à la suite de notre historique de l'ORFÉVRERIE.

(3) T. I, p. 116, pl. XX. La plus grande de ces deux monstrances, nº 70 du Catalogue de la collection Soltykoff, a quatre-vingt-cinq centimètres de hauteur; elle a été adjugée à M. Sellière, moyennant 3255 francs, à la vente de cette collection.

(4) Elles ont été reproduites par M. l'abbé BOCK, *Das heilige Köln*; pl. XV, XVI et XX.

(5) T. I, p. 113, pl. XIX.

(6) Reproduit par M. l'abbé BOCK, *Das heilige Köln*, pl. XIX.

nairement découpé en six ou huit lobes; il est enrichi, ainsi que le nœud, de fines ciselures; la coupe est semi-ovoïde [1]. Nous devons mentionner tout particulièrement un calice d'argent doré que possède le trésor de la cathédrale de Mayence : le pied, découpé en contre-lobes, est décoré de petites figures ciselées en relief d'un charmant modelé et d'une grande délicatesse d'exécution ; et un calice d'argent doré appartenant à la cathédrale de Francfort-sur-Mein : le pied est divisé en six lobes ; sur l'un de ces lobes, l'artiste a reproduit la scène de la crucifixion par une charmante ciselure en relief; sur les autres, il a figuré le Christ, la Vierge et l'Enfant, saint Georges, sainte Catherine et sainte Barbe par une fine gravure dans le style de Martin Schongauer [2].

Les encensoirs figurent encore, comme dans le siècle précédent, un monument d'architecture ogivale. La collection du prince Soltykoff possédait deux encensoirs d'argent provenant de la cathédrale de Bâle [3]. Une très-belle reproduction en a été donnée, aux deux tiers de l'exécution, dans *le Moyen Age et la Renaissance* [4]. Nous signalerons encore un encensoir d'argent appartenant à l'église des Augustins, à Wurzbourg; son ornementation est empruntée à l'architecture ogivale; il est décoré de figurines finement ciselées [5].

(1) M. l'abbé Bock en a publié plusieurs dans *Das heilige Köln.*

(2) Il a été reproduit par MM. Becker et Von Hefner-Alteneck dans *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance;* Frankfurt am Main, t. I, pl. 55.

(3) Nos 218 et 219 du Catalogue de cette collection de 1861. Ils ont été adjugés à M. Sellière moyennant 2223 francs chacun.

(4) T. III, à la suite de notre historique de l'Orfévrerie.

(5) Il est reproduit par MM. Becker et Von Hefner-Alteneck, dans l'ouvrage cité ci-dessus, t. I, pl. 69.

Les croix de procession ont souvent exercé le talent des orfévres du quinzième siècle. Il en existe encore plusieurs de fort belles, surtout en Allemagne. M. l'abbé Bock [1] en a reproduit une d'argent doré qui appartient à l'église Sainte-Colombe de Cologne. La figure du Christ, qui a vingt centimètres de hauteur, est une œuvre de fonte très-remarquable, et passe, par cette raison, pour avoir été ajoutée au seizième siècle; mais tout nous porte à croire que l'artiste orfévre qui a ciselé les figurines très-délicates de l'ornementation était bien capable d'avoir produit la belle figure du Sauveur. La plus belle croix processionnelle du quinzième siècle est bien certainement celle que possédait la collection du prince Soltykoff [2]. Nous en donnons la reproduction dans la planche LIII de notre Album.

Les pièces d'orfévrerie de table provenant des orfévres français du quinzième siècle sont extrêmement rares; mais on rencontre dans les musées et dans les collections, surtout chez les princes allemands, un assez grand nombre de hanaps et autres vases de cette époque qui appartiennent à l'industrie allemande. Le trésor du roi de Hanovre est fort riche en objets de cette sorte. Les formes sont en général lourdes et d'assez mauvais goût, mais les figurines qui enrichissent ces vases sont spirituellement posées et exécutées avec une grande délicatesse; les bas-reliefs sont ciselés avec beaucoup d'art. La collection du prince Soltykoff possédait un grand gobelet d'argent doré [3] couvert de bas-reliefs merveil-

[1] *Das heilige Köln*, pl. XX.

[2] N° 103 du Catalogue de la vente de cette collection. Elle a été adjugée 17955 francs, et appartient aujourd'hui au duc d'Aumale.

[3] N° 876 du Catalogue. Il a été adjugé à M. de Machy au prix de 11550 fr.

leusement ciselés, reproduisant des sujets de chasse. Le couvercle est surmonté de quatre animaux, un bélier, un griffon et deux ours debout et tenant des écus émaillés, aux armes de quatre villes de la Suisse. Au-dessus s'élève un lion rampant, tenant une épée et le globe impérial, et s'appuyant sur un écu aux couleurs de la Bavière. On trouvera dans *le Moyen Age et la Renaissance* la reproduction d'un gobelet et d'une aiguière de la même collection [1], appartenant à l'orfévrerie allemande, et celles d'un hanap et d'un plateau à pâtisseries conservés à l'hôtel de ville de Luncbourg (Hanovre) [2].

Trois bagues du quinzième siècle sont reproduites dans la planche LXVII de notre Album, sous les numéros 1, 2 et 5.

Voici maintenaant les noms des orfévres qui paraissent avoir été les plus fameux de leur temps : Jehan Villain, orfévre à Dijon, de 1411 à 1431, et valet de chambre des ducs de Bourgogne Jean et Philippe [3];

Aubertin Boillefèvre, orfévre de Charles, duc d'Orléans, en 1414 [4];

Jehan Pentin, orfévre à Bruges sous Philippe le Bon [5];

Pierre de la Haye, qui fit pour Jean VI, duc de Bretagne, une châsse d'argent, enrichie des figures des apôtres, destinée à renfermer les reliques de saint Maclou,

(1) N°s 874 et 875 du Catalogue.

(2) *Le Moyen Age et la Renaissance,* à la suite de notre historique de l'ORFÉVRERIE, t. III.

(3) M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne,* t. I, art. 93, 132 et 1134.

(4) *Idem,* t. III, art. 6239.

(5) *Idem,* t. I, art. 921, 1082 et 1094; t. III, art. 4010 et 4930.

laquelle fut donnée par Jean VI, en 1433, à la cathédrale de Saint-Malo [1];

Henry le Backer, orfévre à Bruxelles, auteur de divers ouvrages de sculpture d'or, et notamment d'un groupe pour croix d'autel, exécuté pour le comte de Charolais (Charles, fils de Philippe le Bon), en 1456, et reproduisant plusieurs figures : le Christ sur la croix avec la Vierge et saint Jean à droite et à gauche; et au pied de la croix, le comte et la comtesse de Charolais assistés de saint Georges et de sainte Élisabeth [2];

Gilbert Jehan et Martin Hersant, orfévres du roi Charles VII; Remy Fortier, orfévre de la reine Marie d'Anjou; Lubin de Queux, orfévre à Chinon, et Guillemin Chenu, orfévre à Bourges, fournisseurs ordinaires de Charles VII pendant son séjour dans cette ville [3];

Guillaume Janson, orfévre à Paris et valet de chambre du roi Charles VII, en 1458 [4];

Étienne Hulièvre, Jehan Fernicle, et Jehan Barbier, orfévres à Paris, fournisseurs ordinaires de Louis XI au commencement de son règne [5];

Gérard Loyet, orfévre et valet de chambre de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne; il fit, en 1466, une

(1) *Compte de Guinot, trésorier général du duc de Bretagne,* publié par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne,* t. III, art. 7405.

(2) *Compte* xiij^e *de Roland Pipe, receveur général de MS. le conte de Charolois,* publié dans *Les ducs de Bourgogne,* t. I, art. 1808.

(3) *Compte des finances de la reine au fait de l'argenterie,* du 1er octobre 1454 au dernier jour de septembre 1455; Ms., Archives de l'Empire, KK. 55, fol. 75, 76, 77.

(4) *Compte de l'argenterie ord. du roy,* du 1er octobre 1458 au 30 septembre 1459; Ms., Archives de l'Empire, KK. 31, fol. 12.

(5) *Compte* iiie *de Guilleaume de Barye, conseiller général des finances du roy,* du 1er octobre 1463 au 30 septembre 1464; Ms., Archives de l'Empire, KK. 59, fol. 70, 77 et 91.

statuette d'or donnée par le duc à l'église Saint-Lambert de Liége, et, dans l'année même de la mort de Charles, deux statuettes d'argent de grande proportion et deux bustes, de grandeur naturelle, de ce prince, qui était représenté, dans les statuettes, à genoux, les mains jointes, revêtu de son armure, l'épée au côté et portant le collier de la Toison d'or; les deux statuettes étaient destinées à l'église Notre-Dame d'Ardembourg et Notre-Dame de Grâce lez Bruxelles, et les bustes aux églises Saint-Adrien de Grammont et Saint-Sébastien lez Bruxelles; ces statuettes d'argent étaient coloriées [1];

Corneille de Bonte, célèbre orfévre de Gand, dont on possède une boîte aux saintes huiles en façon d'armoire gothique fleuronnée, datée de 1486, qui se trouve dans la collection de M. Charles Onghena de Gand, et un écusson d'argent doré qu'il exécuta pour les quatre trompettes et ménétriers du beffroi de la ville de Gand; on le conserve encore à l'hôtel de ville [2];

Jean Galant, orfévre de Charles VIII, en 1488 et 1490 [3];

Et Lambert Haultement, orfévre de Paris, qui fit pour ce prince, en 1490, un groupe de figures d'or pour croix d'autel, reproduisant le Christ en croix, la Vierge et la Madeleine [4].

(1) *Compte IIe de Berth. Trotin*, du 1er janvier 1466 au 31 décembre 1467; — *Compte de Nicolas Le Prevost*, du 1er septembre au 31 décembre 1477; Ms., Archives de Lille, publiés par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, art. 1929, 1976 et 1977.

(2) Ces deux pièces ont été reproduites dans *le Moyen Age et la Renaissance*, t. III, et par M. PAUL LACROIX, *Histoire de l'orfévrerie*, p. 86 et 87.

(3) *Compte de maistre Pierre Briçonnet, argentier du roy*, du 1er octobre 1487 au 1er jour de septembre 1488; Ms., Archives de l'Empire, KK. 70, fol. 145, 153 et 157.

(4) *Compte de maistre Th. Bohier, notaire et secrétaire du roy*, du

Il faut maintenant revenir sur nos pas pour retracer l'histoire de l'orfévrerie italienne durant le treizième, le quatorzième et le quinzième siècle.

§ II.

L'ORFÉVRERIE EN ITALIE A L'ÉPOQUE OGIVALE.

I.

XIIIe siècle.

La division politique de l'Italie en une foule de petites souverainetés, et la liberté dont jouissaient un grand nombre de villes, au moyen âge, étaient éminemment favorables au développement des arts de luxe. Les princes, les grands dignitaires de l'Église, les riches et nobles marchands de Florence, de Venise et de Gênes, et les opulentes villes municipales, rivalisaient de magnificence. Dans chaque ville, les citoyens, partagés alors en corporations, soit de quartiers, soit de professions, luttaient pareillement entre eux pour l'embellissement de leurs églises. Aussi les vases sacrés et la décoration des autels, les armures des capitaines, la vaisselle des princes et des nobles, les bijoux dont les femmes aimaient à se parer, fournirent-ils un aliment sans cesse renaissant aux travaux des orfévres durant l'époque ogivale, et malgré les guerres intestines et étrangères qui désolèrent presque constamment l'Italie jusque vers le milieu du seizième siècle, l'orfévrerie y fut plus en honneur que dans tout autre pays de l'Europe.

Mais du moment que Nicolas († 1275) et Jean de

1er octobre 1490 au dernier jour de septembre 1491; Ms., Archives de l'Empire, KK. 76, fol. 119.

Pise († 1320), secouant le joug des Byzantins de la décadence, eurent fait sortir l'art statuaire des langueurs de l'assoupissement, l'orfévrerie ne pouvait plus être recherchée en Italie qu'à la condition de se tenir à la hauteur des progrès de la sculpture dont elle était fille; aussi vit-on les orfévres suivre les leçons des Pisans et marcher parmi leurs élèves. Dès la fin du treizième siècle, l'art de l'orfévrerie prit un caractère entièrement artistique, et les orfévres se multiplièrent; et quand on sait que le grand Donatello, que Filippo Brunelleschi, le hardi constructeur de la coupole de la cathédrale de Florence, que Ghiberti, l'auteur des merveilleuses portes du baptistère de Saint-Jean, ont eu des orfévres pour maîtres et ont eux-mêmes pratiqué l'orfévrerie, on peut juger quels artistes c'étaient que ces orfévres italiens du quatorzième et du quinzième siècle, et quels admirables ouvrages ils ont dû produire. Mais, hélas! ces nobles travaux ont presque tous péri : leur valeur artistique n'a pu les défendre contre la cupidité, les besoins, la crainte du pillage et l'amour du changement. Cellini nous apprend dans ses Mémoires que pendant que le pape Clément VII était assiégé dans le château Saint-Ange, il fut chargé de démonter toutes les pierres précieuses qui se trouvaient sur les tiares, les vases sacrés et les bijoux du souverain pontife, et d'en fondre l'or, dont il retira deux cents livres. Combien de trésors artistiques sont venus se perdre dans le creuset de Cellini! Les archives de l'Italie et les écrits de Vasari, de Cellini et de quelques autres auteurs, nous ont révélé les noms d'un assez grand nombre d'habiles orfévres; nous ne pourrons signaler comme existant encore des œuvres de chacun d'eux, mais nous

indiquerons cependant à nos lecteurs un nombre de monuments qui suffiront pour justifier le haut degré de perfection auquel avait atteint l'orfévrerie en Italie au quatorzième et au quinzième siècle.

Un document très-curieux, l'Inventaire du trésor du saint-siége, dressé en 1295, peut nous servir à constater l'état de l'art de l'orfévrerie au treizième siècle. Malgré les guerres continuelles dont l'Italie fut le théâtre et les vicissitudes auxquelles la papauté fut en butte durant le douzième et le treizième siècle, les souverains pontifes avaient amassé un trésor considérable. A son avénement au trône pontifical, Boniface VIII (1294) fit rédiger un inventaire de ces richesses. Cet inventaire [1] très-détaillé, et où se trouve ordinairement consigné même le poids des articles, doit donc contenir le résumé de tout ce qui a pu être fabriqué en orfévrerie au douzième siècle et au treizième, à partir surtout du pontificat d'Innocent III (1198 † 1216), qui, relevant la papauté des humiliations qu'elle avait eu trop souvent à subir depuis Grégoire VII, consolida la puissance temporelle des papes et fit revivre dans l'Église le goût des lettres et des arts. Néanmoins il faut faire attention qu'il ne s'agit dans l'inventaire que du mobilier personnel du pape et non de celui de l'église pontificale, et l'on regrette de n'y trouver que peu de pièces d'orfévrerie religieuse.

Les descriptions qu'on rencontre dans ce document ne signalent rien de particulier quant à la forme des

[1] *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato sanctiss. patris Dni Bonifacii pape octavi, sub anno Dni miles° ducent° nonag° quinto, anno primo pontificatus ipsius;* Ms., Bibliothèque impériale de Paris, n° 5180.

pièces qui y sont désignées. L'ornementation dont elles sont enrichies consiste principalement en pierres fines et en émaux cloisonnés, rapportés sur les pièces et sertis comme les pierres fines. Les Toscans, ainsi que le constate Théophile [1], étaient devenus très-habiles, dès la fin du onzième siècle, dans ce genre d'émaillerie qui avait été importé de Constantinople, et que les élèves sortis des écoles ouvertes par l'abbé Didier, au Mont-Cassin, avaient dû propager [2]. Les nielles figurent encore assez fréquemment dans l'ornementation des pièces : « Duo » baccilia de auro cum imaginibus ad nigellum.— Duas » justas de argento deauratas similes cum rotis in quibus » sunt figure hominum laborate ad nigellum [3]. » Mais sur plus de six cents objets dont se compose le trésor du pape, on ne trouve que fort peu de figures de ronde bosse en orfévrerie. Une image d'argent de la Vierge placée dans un tabernacle composé de quatre colonnes triangulaires portant des arcs qui soutiennent un clocher, deux grandes figures d'hommes posées sur des socles et tenant des candélabres, un languier d'argent reproduisant un lion sur lequel est un homme qui tient sur la tête une coquille d'où s'élève un arbre chargé de langues de serpent, quelques pièces portées sur le dos de petits lions; le couvercle d'une grande coupe d'argent doré ayant pour bouton un château au haut duquel siége un pape, et deux candélabres d'argent portés par des élé-

(1) *Diversarum artium schedula,* édition de M. de l'Escalopier, p. 8. Voyez plus haut, chap. IV, § I, art. II, p. 215.

(2) Consulter sur les émaux italiens du douzième siècle nos *Recherches sur la peinture en émail,* p. 130, et le titre de l'ÉMAILLERIE, ch. I, § III et IV, et ch. II, § III.

(3) Fol. 8, 13 et passim.

phants, voilà à peu près les seules figures de ronde bosse qu'offre cet inventaire.

On y trouve en beaucoup plus grand nombre des pièces ornées de figures en bas-relief, cum imaginibus relevatis. On y rencontre également beaucoup de pièces décorées de figures et d'ornements faits au burin, ad bolinum, comme celles-ci : « Unum urceum deauratum cum » manico, coperculo et rostro laboratum ad bolinum, » cum imaginibus hominum psallentium in giro de me- » dio, et in alio superiori sunt diversa animalia, s(icut) » leones et griffones; — Unam cupam cum coperculo » de argento deauratam cum imaginibus hominum et » mulierum factis cum bolino [1]. »

On voit encore dans le trésor du saint-siége un assez grand nombre d'objets exécutés en filigrane, de opere fili, ou ad filum [2], et plusieurs de ces objets sont indiqués comme provenant de Venise [3], qui avait acquis dès le douzième siècle, comme nous l'avons dit, une grande réputation pour les ouvrages en filigrane [4].

L'orfévre du saint-siége appelé à donner son avis sur le mérite des pierres fines dont les objets étaient ornés, est nommé Riccardo.

De l'examen de l'inventaire du saint-siége, il résulte

(1) Fol. 11 et 19. Le glossaire de Du Cange traduit ad bolinum par relevé en bosse, ciselé. Relevé en bosse ne nous paraît pas une traduction exacte. Les figures relevées en bosse, en bas-relief, sont rendues dans l'inventaire du saint-siége par le qualificatif relevatus; les mots ad bolinum doivent exprimer un autre travail qui ne peut être qu'un ouvrage au burin, présentant un relief obtenu par le procédé de la ciselure. L'expression ad bolinum vient de l'italien bolino ou bulino, burin.

(2) Fol. 5, 29, 46, 51 et alias.

(3) Fol. 11.

(4) Voyez plus haut, chap. IV, § II, art. IV, p. 276.

que les ouvrages d'orfévrerie artistique étaient encore assez rares dans le courant du treizième siècle. Mais les travaux que Nicolas de Pise et Jean, son fils, exécutèrent en différentes villes d'Italie, dans la seconde moitié de ce siècle, amenèrent une véritable restauration de l'art statuaire. Beaucoup d'artistes mus par une louable émulation suivirent leurs leçons et s'appliquèrent à la sculpture; et comme les ouvrages d'or et d'argent étaient alors fort en vogue, un grand nombre de jeunes sculpteurs de mérite s'adonnèrent à l'orfévrerie. Jean de Pise paya lui-même son tribut au goût de son temps pour cet art. Amené à Arezzo, en 1286, par l'évêque Guglielmino Ubertini, Jean, après avoir sculpté pour la cathédrale le parement du maître-autel, où il représenta la Vierge et l'Enfant entre saint Grégoire et saint Donato, enrichit son ouvrage de ces fines ciselures sur argent colorées d'émaux auxquelles nous donnons le nom d'émaux translucides sur relief ou celui d'émaux de basse taille. Il fit de plus un bijou dont il décora la poitrine de la Vierge. Ce bijou qui enchâssait des pierres fines d'une grande valeur, coûta, dit Vasari, trente mille florins d'or aux Arétins. Il a disparu de même que les ciselures émaillées [1].

Jean de Pise avait associé à ses travaux les frères Agostino et Agnolo, jeunes Siennois, qui devinrent d'habiles sculpteurs. Ceux-ci et André de Pise (1270 † 1345), également sorti de l'école de Jean, comptèrent beaucoup d'orfévres parmi leurs élèves. André rendit surtout de grands services à l'orfévrerie en perfec-

(1) VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*; Firenze, 1846, t. I, p. 272.

tionnant les procédés techniques de la fonte et de la ciselure. Dans le dernier tiers du treizième siècle, deux grandes écoles d'orfévrerie se produisent en Italie, l'une à Sienne et l'autre à Florence.

Les plus anciens orfévres que nous ayons à citer appartiennent à l'école siennoise. Pacino, fils de Valentini, qu'on nomme aussi Pace dans quelques documents, faisait en 1265, pour l'autel de Saint-Jacques de Pistoia, un calice d'or enrichi de figures sculptées, une couverture pour le livre des Évangiles, également d'or et ornée de pierreries, et une croix d'argent où l'on voyait les figures des évangélistes et celles de plusieurs saints [1]. Ugolino, fils d'Arrighi, orfévre de Sienne, avait vendu les pierres précieuses qui enrichirent le calice de Pacino [2].

Andrea Puccio ou Pucci et Tallino, son frère et son associé, firent, en 1267, un calice pour l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia [3]. A la suite de la délibération du conseil de l'œuvre qui autorise le payement du calice, on en trouve une autre qui prescrivait l'exécution, pour l'autel Saint-Jacques, d'un retable d'argent où devaient se trouver reproduites les figures de la Vierge et celles des douze apôtres, et Ciampi en tire cette induction qu'Andrea Puccio a pu être l'auteur de ce retable [4], qui se

(1) Archives communales de la ville de Pistoia, livre intitulé : *Libro d'entrata e uscita dell' opera di San Jacopo di Pistoia dal* 1200 *al* 1300, à l'année 1265, p. 94, 95 et 96. Ces trois pièces d'orfévrerie sont décrites dans un inventaire du trésor de Saint-Jacques dressé en 1294 et transcrit dans le même livre, p. 66.

(2) *Libro d'entrata e uscita dell' op. di S. Jacopo di Pistoia,* à l'année 1265, p. 96; Archives de Pistoia.

(3) *Idem*, à l'année 1287, p. 88.

(4) *Notizie inedite della sagrestia Pistoiese, de' belli arredi del Campo Santo Pisano et di altre opere di disegno dal secolo* XII *al* XV ; Firenze, 1810.

trouve décrit dans l'inventaire du trésor de l'autel Saint-Jacques de 1294 que nous venons de citer. Les figures de la Vierge et des apôtres furent placées dans le nouveau retable qui existe encore aujourd'hui et dont nous parlerons plus loin. Le modelé de ces statuettes est assez correct, les draperies sont disposées avec soin, mais elles offrent de la lourdeur dans l'exécution. Elles sont placées sous des arcades ogives trilobées, supportées par des colonnettes. Andrea Pucci vivait encore en 1313; il vendit vers cette époque un ornement pour l'autel du Baptistère de Saint-Jean à Florence [1].

L'un des plus habiles orfévres siennois de cette époque fut Filippucio. La ville de Sienne lui commanda, en 1273, les précieux objets d'orfévrerie qu'elle offrit en présent à Charles d'Anjou, à la reine sa femme et aux principaux seigneurs de sa cour. Les archives de Sienne constatent que cet orfévre eut pour fils Minuccio et Memmo, qui furent peintres. Memmo donna le jour à Lippo Memmi, élève du célèbre Simone Martino avec lequel il fit en société plusieurs ouvrages qui subsistent encore [2]. Le goût et la pratique des arts se perpétuèrent pendant plusieurs siècles dans certaines familles siennoises et florentines; nous aurons plus d'une fois l'occasion d'en faire la remarque.

Le nom de Guccio, de Sienne, nous est donné sur une œuvre de ses mains qui subsiste encore dans l'église d'Assise. C'est un calice d'argent dont le pied, découpé

(1) *Libro dell' arte de' mercatanti dal* 1313 *al* 1320, allegato dal cod. M. A. 199, Marucellieno; Spoglio Strozzi, t. I, p. 149.

(2) *Commentario alle vite di Ant. e di Piero del Pollaiuolo,* nelle Vite di Vasari; Firenze, 1849, t. V, p. 104. — Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie,* trad. par madame Dieudé; Paris, 1824, t. I, p. 446 et 451.

en lobes, est divisé par un cordonnet en divers compartiments qui sont remplis soit par des feuillages ciselés en relief, soit par des figures finement gravées qui se détachent sur un fond d'émail bleu. Le nœud est enrichi de huit médaillons à figures traités de la même manière. La base de la coupe, qui est conique, est décorée d'ornements découpés dans le style ogival, où sont également des figures de saints gravées se détachant sur un fond d'émail bleu. Les inscriptions qui se lisent sur le pied apprennent que ce calice fut donné, en 1290, par le pape Nicolas IV, et qu'il est l'œuvre de Guccio de Sienne [1].

Puccino Lippi Rapc est désigné dans le livre des recettes et dépenses de l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia comme ayant fait, en 1296, un grand encensoir d'argent pour son autel [2].

Venise était renommée, comme nous l'avons dit, dès le douzième siècle, pour les travaux de filigrane d'or et d'argent; mais à la fin du treizième ses orfévres produisirent des objets plus importants. L'église du Sauveur a conservé un retable d'argent d'une grande dimension, ouvrage de fonte réparé par la ciselure. Ce retable placé au-dessus du maître-autel est divisé en trois étages qui s'élèvent sur un riche soubassement. L'étage inférieur contient cinq niches. Dans celle du centre, le donataire du monument est à genoux et revêtu d'un costume d'abbé; c'est le prieur Benedetto, qui gouvernait en 1290 un monastère voisin. Les quatre autres niches

(1) Il a été publié dans *le Moyen Age et la Renaissance*, t. III, à la suite de notre historique de l'Orfévrerie.

(2) A l'année 1296, Ms. déjà cité, p. 138.

sont remplies par les figures des évangélistes. Le second étage offre treize niches. Dans les trois niches du centre on a représenté la scène de la transfiguration du Christ. Moïse et Élie sont de chaque côté du Sauveur; les apôtres Pierre, Jacques et Jean sont au-dessous, exprimant l'éblouissement qu'ils éprouvent à la lumière que projette le Rédempteur. Les dix autres niches sont remplies par des figures de saints. L'étage supérieur est divisé de la même manière que le second. Dans les trois niches centrales l'artiste a représenté la Vierge tenant son divin Fils et deux anges à ses côtés. Des figures de saints occupent les autres niches. Toutes ces niches sont séparées par des piliers dans le goût du treizième siècle. Les figures ont environ trente-deux centimètres de hauteur. Ce bel ouvrage, qui témoigne de la renaissance de l'art en Italie, est malheureusement à peu près invisible. Il se trouve caché par un tableau de Titien représentant la Transfiguration, ouvrage de la vieillesse de ce grand maître, et qui est loin de valoir le retable d'argent. L'auteur de ce beau monument est inconnu.

Un orfèvre vénitien du même temps a été heureusement moins modeste et s'est fait connaître par cette inscription gravée sur l'une des portes extérieures en bronze de la basilique de Saint-Marc : MCCC. MAGISTER BERTUCCIUS AURIFEX VENETUS ME FECIT.

Les monuments de l'orfèvrerie italienne du treizième siècle sont rares. Nous citerons un petit calice d'argent doré qui appartient au trésor de la cathédrale de Pistoia. La coupe est conique. Le pied, découpé en huit lobes, est décoré de médaillons exécutés en filigranes d'une grande finesse, et de petites perles. Le nœud est ornementé de

la même façon. Ce calice pourrait bien être celui que fit Andrea Pucci en 1287.

II.

XIVe siècle.

Les artistes orfévres dont nous avons parlé jusqu'à présent florissaient dans les premiers temps de la renaissance de l'art en Italie. Occupons-nous maintenant de ceux de la seconde génération, pour ainsi dire, qui se signalèrent lorsque l'art de la scuplture avait déjà fait de notables progrès.

Parmi les orfévres de la première moitié du quatorzième siècle, nous devons placer en première ligne Andrea, fils de Jacopo d'Ognabene, établi à Pistoia, qui était bien certainement l'un des premiers sculpteurs de cette époque. Le beau parement d'argent, ou paliotto, de l'autel Saint-Jacques de la cathédrale de Pistoia, qu'il termina en 1316, en est le témoignage. Il avait fait, antérieurement à 1316, beaucoup d'autres travaux pour l'autel dédié à saint Jacques, notamment la restauration de deux des figures d'apôtres de l'ancien retable de cet autel, qui avaient été brisées lors du vol exécuté par un certain Vanni Fucci dont nous aurons l'occasion de parler [1]. Nous apprécierons plus loin le talent d'Andrea d'Ognabene en présence de ses œuvres, lorsque nous donnerons la description de l'autel d'argent de Pistoia.

Lando, fils de Pierre de Sienne, contemporain d'Andrea d'Ognabene, fut non-seulement orfévre, mais encore ingénieur et architecte. La commune de Monza,

(1) *Libro d'entrata e uscita dell' opera di S. Jacopo*, à l'année 1314; Archives de Pistoia.

par suite de cruelles nécessités, ayant mis en gage la fameuse couronne de fer, don de Théodelinde, Lando fut chargé, en 1311, par l'empereur Henri VII, de faire la couronne qui servit à son couronnement à Milan. Henri VII la donna ensuite à l'abbé et aux moines de Saint-Ambroise, et Lando fut chargé de leur en faire la remise; la charte de donation qui constate ces faits est rapportée par Muratori [1]. Il devint architecte de Robert, roi de Naples, et dirigea en 1339 différents travaux exécutés pour l'agrandissement de la cathédrale de Sienne [2].

Deux belles pièces d'orféverie qui subsistent encore dans la cathédrale d'Orvieto : le tabernacle du saint corporal et un reliquaire qui appartenait autrefois à l'église Saint-Juvénal, ont acquis une grande célébrité à Ugolino, orfévre de Sienne, fils de Veri qui était aussi un orfévre de talent [3]. Le tabernacle, qui présente le modèle en petit de la façade de cette cathédrale, est une magnifique pièce d'orfévrerie d'un mètre quatre-vingts centimètres environ de hauteur, et du poids de six cents livres. Il sert à renfermer le saint corporal de Bolsène [4]. Au-dessus d'un soubassement s'élèvent quatre contreforts triangulaires encadrant trois arcades ogivales trilobées, surmontées de pignons triangulaires. L'arcade centrale est divisée en six compartiments, et les deux

(1) *Anecdota quæ ex Ambrosianæ bibl. cod. nunc primum eruit* MURATORIUS; Mediolani, 1697, t. II, p. 309.

(2) BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno;* Firenze, 1767, t. II, p. 86. — MILANESI, *Documenti per la stor. dell' arte Senese,* t. I, p. 228.

(3) *Idem*, t. 1, p. 212.

(4) On rapporte qu'un prêtre de la ville de Bolsène ayant douté, au moment de la consécration, de la présence réelle du corps de Jésus-Christ dans l'hostie, des gouttes de sang en jaillirent et teignirent le corporal.

NACULUM. Comme le fait observer M. Didron, qui a donné une description détaillée de ce reliquaire en l'accompagnant d'une excellente gravure [1], Ugolino et Viva savaient mal le latin, mais ils connaissaient admirablement leur art. Il n'est pas possible, en effet, de trouver une composition plus gracieuse et une exécution plus délicate de l'orfévrerie et des émaux. Le modelé de la statuette de la Vierge laisse cependant à désirer. Comme on le voit, Ugolino, artiste de grande réputation, s'adjoignait d'autres orfévres pour l'exécution des pièces importantes. Dans l'inscription gravée sur le reliquaire du corporal, ses associés ne sont pas nommés; dans celle du tabernacle de Saint-Juvénal, Viva vient partager sa gloire. Ugolino vivait encore en 1357. Il fut alors appelé comme arbitre pour statuer sur une contestation qui s'était élevée entre la commune de Pistoia et Pietro, orfévre de Florence [2].

Luca et Domenico, frères de Ugolino, furent également orfévres à Sienne. Domenico était camerlingue de la corporation des orfévres en 1361; ils prirent part tous deux à la rédaction des statuts de cette corporation, dont nous parlerons plus loin. Viva était membre du syndicat de la corporation en 1361, et il prit également part à la rédaction de ces statuts, qui furent publiés en cette année [3].

Les premiers orfévres de l'école florentine que nous ayons à citer sont Andrea Arditi et Cione.

(1) *Annales archéologiques*, t. XV, p. 365.

(2) *Libro d'entrata e uscita dell' opera di San Jacopo dal* 1329 *al* 1361, à l'année 1357; Archives de Pistoia.

(3) MILANESI, *Documenti per la stor. dell' arte Sen.*, t. I, p. 57 et 103.

Andrea, fils d'Ardito, florissait au commencement du quatorzième siècle. L'inventaire du trésor de l'église de Santa Reparata de Florence, daté de 1418, renferme la mention de deux calices sur lesquels il avait laissé son nom : ANDREA D'ARDITO MAESTRO. Le premier, d'argent émaillé, avait une patène où se trouvait reproduite en émail l'ascension du Christ; le second, d'argent doré, offrait beaucoup de figures de saints en émail, et était daté de 1331 [1]. Andrea Arditi est encore mentionné

[1] *Inventario di S. Reparata di Firenze, fatto l'anno* 1418; Spoglio Strozzi; Ms., libreria Magliabechiana di Firenze, cod. 395, cl. 37, p. 19.

En citant ici pour la première fois l'un des manuscrits laissés par le sénateur Carlo Strozzi, nous devons donner quelques détails à nos lecteurs sur cette source abondante où nous avons puisé tant de renseignements relatifs aux arts et à l'industrie florentine du quatorzième et du quinzième siècle. Carlo Strozzi naquit à Florence en 1587. Après avoir fait de fortes études, il embrassa la carrière militaire comme tous les jeunes gentilshommes de son temps, et prit du service dans les troupes de la république vénitienne. Ayant été envoyé à Candie, il y étudia la langue grecque. Des affaires de famille et son goût pour l'étude le ramenèrent bientôt à Florence. Dans le but d'écrire l'histoire de son pays et d'établir la généalogie des grandes familles florentines, il se mit à compulser non-seulement les archives de l'État, mais celles des églises, des monastères et des différentes communautés d'artistes et d'artisans qui composaient la bourgeoisie de Florence. En 1626, le pape Urbain VIII l'appela à Rome et le chargea d'écrire l'histoire de sa famille. L'année suivante, le grand-duc Ferdinand II le chargea de mettre en ordre les écritures des Prestations (de' Prestanzoni), composées de grands volumes qui renfermaient tous les renseignements sur les emprunts que la république faisait aux citoyens dans les moments difficiles. Les officiers publics reçurent l'ordre de communiquer à Carlo Strozzi tous les documents qui étaient en leur possession et de lui en laisser prendre copie. Toute la vie de Strozzi fut employée à des recherches archéologiques. Il transcrivait de sa main et d'une écriture correcte et très-lisible les documents qui lui paraissaient utiles et en formait des volumes. Il réunissait aussi tout ce qu'il pouvait se procurer d'anciennes chartes et d'anciens documents. Sa maison était devenue un véritable dépôt d'archives. C'est ainsi que le sénateur Strozzi put sauver

dans l'un des livres de compte de la communauté des marchands, relatif aux dépenses faites pour l'église San-Miniato al Monte, près de Florence, comme ayant fait pour cette église, en l'année 1338, une croix d'argent [1].

de l'oubli une foule de documents dont les originaux ont été perdus. A sa mort, arrivée en 1670, on comptait dans son chartrier plus de 1450 volumes in-folio et 850 in-quarto. Les extraits ou copies d'archives de Carlo Strozzi méritent la plus grande confiance : c'était un érudit des plus consciencieux; il a été fort apprécié par les savants de son temps, et Montfaucon en parle avec éloge dans son *Diarium italicum*. (*Lettere inedite del senatore Carlo degli Strozzi precedute della sua vita scritta dal canonico* SALVINO SALVINI. Firenze, 1859.) Plusieurs des volumes renfermant des dépouillements d'archives, écrits de la main de Carlo Strozzi, existent aujourd'hui dans les bibliothèques de Florence et viennent heureusement remplacer les originaux qui ont été perdus. Parmi ces volumes, il en est un appartenant à la bibliothèque Magliabechiana de Florence, qui est intitulé : *Spoglio di scritture di diversi archivi di Chiese*. C'est dans ce volume, codex 305, classe 37, p. 19, que nous avons trouvé l'inventaire du trésor de l'église Santa Reparata, la cathédrale de Florence, dédiée aujourd'hui sous le vocable de Santa Maria di Fiore.

(1) *Libro d' uscita di S. Miniato dell' anno* 1338, *dell' arte di Calimala ossia dei mercatanti;* Spoglio Strozzi, t. I, fol. 101; Archives de l'État à Florence.

La corporation des marchands, dell' arte di Calimala, formait à Florence une institution très-puissante qui était gouvernée par des syndics élus par les membres de la corporation; elle jouissait d'un revenu considérable, possédait plusieurs églises et chapelles, et avait des archives fort en ordre. Ces archives furent mises à la disposition du sénateur Strozzi, et celui-ci en fit le dépouillement. Les copies ou extraits qu'il en tira, entièrement écrits de sa main, furent par lui réunis en trois gros volumes in-4°, qui se trouvent aujourd'hui cotés n° 101 dans les archives de l'État (Archivio di Stato), à Florence. Ces volumes sont ainsi intitulés : « Dépouillement des écritures (Spoglio delle scritture) de l'art de Calimala, » autrement dit des marchands (de' Mercatanti) et de ses dépendances » (e suoi annessi), fait par moi Carlo, fils de Tommaso Strozzi, qui a été » provéditeur de cet art pendant beaucoup d'années. Je veux que ce » dépouillement reste à cet art dans les mains du provéditeur qui me » succédera. Je le prie de perfectionner ce travail et d'ajouter à ce

Le plus important ouvrage de cet artiste qui ait été conservé est un buste d'argent de saint Zanobi, de grandeur naturelle, servant de reliquaire à la tête du saint, dont on aperçoit le crâne sous un cristal, le métal étant découpé à cet effet au sommet de la tête. Ce buste est renfermé dans la magnifique châsse de bronze, l'un des chefs-d'œuvre de Ghiberti, que l'on conserve dans la cathédrale de Florence, au-dessous de l'autel situé au fond de l'église. On ne l'en sort qu'une fois l'an, le 26 janvier, à moins que ce ne soit pour conjurer quelque grande calamité, et il nous a fallu pour le voir obtenir l'autorisation écrite de son éminence le cardinal-archevêque de Florence. La sculpture d'Andrea Arditi est tout à la fois noble et simple; on peut lui reprocher cependant un peu de roideur, défaut qui se rencontre souvent dans les œuvres de cette époque. Andrea Arditi était un émailleur de talent; des médaillons finement gravés, où sont représentées des figures de saints à mi-corps, enrichissent le col du vêtement et la poitrine du buste. Ces fines gravures, d'un très-léger relief, étaient jadis émaillées, mais les émaux brisés ont disparu. Vasari, qui fait un grand éloge de cette pièce d'orfévrerie sculptée, en attribue l'exécution à Cione [1]; mais cette inscription

» livre une table des matières, qui serait utile et nécessaire. » Le second volume et le troisième portent le même titre avec la seule addition du numéro d'ordre : « Spoglio secondo et Spoglio terzo. »

Les archives de la corporation des marchands ont disparu; mais les Spogli de Carlo Strozzi, entièrement écrits de sa main, subsistent encore, et c'est à ces heureuses copies d'archives que nous avons emprunté les citations qui vont suivre, tirées des différents livres que possédait le syndicat de la puissante corporation des mercatanti.

(1) *Le Vite de' più eccell. pitt., scult. e architetti*, nelle vite di Agostino e Agnolo; Firenze, 1846, t. II, p. 13.

gravée sur la poitrine en caractères gothiques : ANDREAS ARDITI DE FLORENTIA ME FECIT, ne peut laisser aucun doute sur l'auteur de ce riche monument [1]. A côté du buste existe une mitre en tissu d'argent de forme conique, sans ouverture dans le haut. On la pose sur la tête du buste quand on le sort de la châsse où il est renfermé. Le cercle frontal de cette mitre est composé de petites plaques carrées, d'argent doré, liées les unes aux autres par des charnières mobiles; elles sont décorées chacune d'un émail translucide sur relief. Le devant et le derrière de la mitre sont ornés d'une bande d'argent doré enrichie également d'émaux sur relief. Deux tringles d'argent doré, garnies de crochets, en soutiennent les deux côtés. Elle est terminée en haut par un bouton en forme d'olive. Les deux fanons qui pendent par derrière sont couverts de plaques d'émaux translucides sur relief, reproduisant des figures de saints. Cette mitre est un travail d'orfévrerie très-délicatement exécuté, et doit être, comme le buste, une œuvre d'Andrea Arditi. La collection Debruge Duménil possédait un calice d'argent ciselé, doré et émaillé, portant aussi l'inscription : ANDREAS ARDITI DE FLORENTIA ME FECIT [2]. Nous en offrons la reproduction à nos lecteurs dans la planche LV de notre Album. On voit par cette pièce qu'Andrea Arditi décorait tout à la fois ses ouvrages des anciens émaux champlevés et des émaux translucides sur ciselure en

(1) Une inscription gravée sur une tablette de cuivre et posée derrière le buste porte qu'il a été restauré en 1704, puis en 1812. Ces restaurations paraissent avoir respecté l'œuvre originale, qui est bien entière.

(2) Ce calice, qui était passé dans la collection du prince Soltykoff (nº 54 du Catalogue), a été adjugé à la vente de cette collection, en 1861, à M. Darlacher, et il est passé en Angleterre.

relief, qui devenaient fort en vogue au commencement du quatorzième siècle.

Cione, orfévre et habile sculpteur, florissait également au commencement du quatorzième siècle. Il fut le père du célèbre Andrea Orcagna, peintre, sculpteur et architecte, l'auteur du magnifique portique connu sous le nom de Loggia de' Lanzi qui décore la place du grand-duc à Florence. Dès la fin du treizième siècle, les Florentins avaient résolu de décorer le grand autel du baptistère consacré sous le vocable de saint Jean-Baptiste, patron de Florence, d'un parement d'argent où la vie du Précurseur devait être reproduite dans des bas-reliefs [1]. Cione fut chargé d'en exécuter plusieurs [2]. Plus tard, cet autel d'argent ne parut plus assez beau, et les consuls de la communauté des marchands décidèrent en 1366, comme on le verra plus loin, qu'on en élèverait un autre beaucoup plus riche. L'ancien autel d'argent fut fondu; mais deux bas-reliefs faits par Cione parurent tellement beaux qu'ils furent épargnés et adaptés au nouvel autel : c'est du moins ce que la tradition a établi depuis longtemps. L'un représente saint Jean-Baptiste se présentant devant Hérode pour lui reprocher sa liaison avec Hérodiade; l'autre, les disciples de saint Jean venant le visiter dans sa prison. Nous reproduisons ces deux bas-reliefs dans la planche LXII de notre Album.

Nous admettons volontiers la tradition comme une vérité à l'égard du premier de ces bas-reliefs. Les détails architectoniques qui s'y trouvent sont bien ceux du

(1) Gori, *Thesaurus veterum diptychorum*; Flor., 1759, t. III, p. 310.
(2) Vasari, Vite d'Agostino e Agnolo.

commencement du quatorzième siècle, époque à laquelle florissait Cione; mais le bas-relief de saint Jean en prison nous paraît être d'une autre main; nous reviendrons sur ce sujet en donnant la description de l'autel du baptistère de Saint-Jean. En jugeant du mérite de Cione d'après le seul bas-relief de saint Jean devant Hérode, on peut dire qu'on reconnaît dans cet artiste un élève distingué de l'école des Pisans. On ne trouve pas dans sa composition l'élégance de la forme, l'exquise délicatesse des contours et la grâce attrayante qui distinguaient cent ans plus tard les œuvres des Ghiberti et des Pollaiuolo, on peut reprocher à ses figures d'être un peu ramassées; mais l'ordonnance du sujet, la sagesse dans les attitudes, l'expression répandue dans les têtes et la bonne disposition des draperies, dénotent un artiste de talent qui devait être un des premiers sculpteurs de son temps. Cione a revêtu de la cataphracte romaine les soldats qu'il a introduits dans son bas-relief; on voit par là que, suivant la méthode de ses maîtres, il avait étudié la statuaire antique; il se permet cependant de coiffer ces soldats du bacinet de son époque.

Le grand nombre d'élèves de mérite qu'a laissés après lui Cione, est une preuve que la réputation dont il jouissait était bien méritée. Vasari compte parmi eux Forzore, fils de Spinello d'Arezzo, et Leonardo de Florence. Forzore, habile orfévre, excellait dans la ciselure; il s'acquit une grande réputation pour ses émaux translucides sur relief. Vasari cite comme de très-beaux ouvrages de Forzore, subsistant encore de son temps, la crosse et la mitre de l'évêque d'Arezzo, qui étaient enrichies de sujets émaillés, et l'argenterie du cardinal Galeotto de

Pietramala, que ce prélat légua aux religieux de la Vernia, dont il avait bâti le couvent [1]. Leonardo, fils de ser Giovanni, fut non-seulement le plus habile orfévre de son temps, mais un sculpteur de grand talent; nous en parlerons plus loin. Vasari dit que Cione mourut peu après 1330 [2]; mais il est à croire qu'il a vécu au delà de cette année, puisqu'il a été le maître de Leonardo. Les écoles d'orfévrerie de Florence et de Sienne étaient donc arrivées à un très-haut degré de réputation vers le milieu du quatorzième siècle. Les commandes importantes que recevaient de toutes parts les orfévres de ces deux villes, leur firent un devoir de donner des garanties au public de la bonne confection et de la valeur intrinsèque des ouvrages sortis de leurs mains. Ils se réunirent donc en corporation, et rédigèrent des statuts qui devinrent obligatoires pour tous ceux qui exerçaient l'art de l'orfévrerie. Les statuts des orfévres de Florence remontent à l'année 1335; ceux des orfévres de Sienne sont de 1360. Les deux corporations étaient gouvernées par des officiers élus, chargés de surveiller l'exécution des statuts et de prononcer des amendes contre ceux qui ne s'y conformeraient pas. Ces statuts posaient des règles pour déterminer le titre de l'argent, défendaient de dorer aucune monnaie, interdisaient l'emploi des pierres fausses dans les anneaux, proscrivaient le travail de nuit et dans des lieux secrets. Les statuts des orfévres de Sienne voulaient même que les membres de la corporation ne pussent avoir que des ateliers ouverts sur les principales

(1) Vasari, *Le Vite de' più eccel. pitt., scult. e arch.;* Firenze, 1846, t. II, p. 12.

(2) *Idem,* t. II, p. 11.

ruės de la ville [1]. Ces statuts avaient donc pour objet d'éviter la fraude et de s'opposer à ce qui pouvait porter atteinte à l'honneur de la profession, mais ils n'apportaient aucune entrave à l'exercice de l'art de l'orfévrerie, comme le faisaient les ordonnances des rois de France. La liberté absolue dont jouissaient les orfévres florentins et siennois fut éminemment favorable au développement de l'art.

Nous pouvons citer encore parmi les orfévres de la première moitié du quatorzième siècle Andrea, fils de Puccino di Baglione, qui fit pour l'autel Saint-Jacques de Pistoia des candélabres d'argent enrichis d'émaux [2];

Pietro et Paolo, de la ville d'Arezzo, élèves d'Agostino et Agnolo, qui furent d'habiles ciseleurs : ils firent, entre autres belles choses, pour un archiprêtre de la cathédrale d'Arezzo, une tête d'argent grande comme nature, enrichie de figures et d'ornements en émail translucide sur ciselure ; elle était destinée à renfermer le chef de saint Donato, évêque et protecteur de cette ville; ce reliquaire, qui est encore conservé à Arezzo, porte la date de 1346 [3];

Antellotto Braccioforte, célèbre orfévre de Plaisance, dont nous avons déjà parlé comme ayant restauré,

(1) Ces statuts ont été publiés par G. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 1. M. Milanesi, qui a aussi publié les statuts des orfévres de Sienne dans ses *Documenti per la storia dell' arte Senese*, a donné la liste des orfévres de la corporation de Sienne en l'année 1362, t. I, p. 102.

(2) *Libro d' entrata e uscita dell' opera di San Jacopo*, à l'année 1337; Archives de Pistoia.

(3) Vasari, Vite d' Agostino e Agnolo; Firenze, 1846, tom. II, p. 11, not. 1.

en 1345, tous les bijoux du trésor de Monza lorsqu'ils furent rapportés d'Avignon [1];

. Borgino, orfèvre milanais qui a laissé son nom sur un monument d'une grande importance, le parement d'autel ou paliotto, d'argent doré, du maître-autel de la cathédrale de Monza. Ce parement, d'environ trois mètres de longueur, est divisé en trois panneaux égaux qui sont couverts de sculptures en bas-reliefs. Le panneau du milieu est occupé par une croix à branches égales, au centre de laquelle est une auréole ovoïde qui encadre un bas-relief reproduisant le baptême du Christ par saint Jean; les symboles des évangélistes sont figurés en relief sur les branches de la croix, et les quatre champs qu'elles forment sont remplis par quatre bas-reliefs. Les deux panneaux latéraux sont divisés en neuf compartiments carrés renfermant chacun un bas-relief. Les sujets des vingt-deux bas-reliefs sont tous empruntés à la vie de saint Jean-Baptiste; les listels verticaux qui en forment du haut en bas l'encadrement sont enrichis de charmantes figurines en émail translucide sur ciselure, les listels horizontaux sont chargés d'inscriptions. La date de l'exécution du monument et le nom de son auteur sont constatés par celle-ci : MCCCL. HOC OPUS FUIT INCEPTUM ET FINITUM EST MCCCLVII ET IN PRESENTI ALTARI COLLOCATUM EXTITIT DIE VIGESIMA NONA MENSIS AUGUSTI DICTI ANNI SCILICET IN FESTO DECOLLATIONIS BAPTISTE IOHANNIS, PER DISCRETUM VIRUM MAGISTRUM BORGINUM DE PUTEO CIVITATIS MLI (Mediolani) AURIFICEM PROPRIA MANU SUA, CUJUS ANIMA IN BEATITUDINE REQUIESCAT. DICATUR VERO PRO EJUS REMEDIO AVE MARIA. TPR (tempore) VICARIATUS VEN (vene-

[1] Voyez chap. I, § 1, t. I, p. 410.

rabilis) VIRI DOMINI GRATIANI DE ARONA CANONICI ET VICARII HUJUS ECCLESIE DE MODA (Modoetia) ET ALIORUM CANONICORUM SUORUM TUNC IN DICTA ECCLESIA RESIDENTIUM. Ainsi ce grand parement, commencé en 1350, ne fut terminé que sept ans après, en 1357. Borgino suivait évidemment la voie ouverte par les Pisans; ses compositions sont en général bien traitées, son modelé ne manque pas d'une certaine correction, mais on peut lui reprocher de la mollesse; ses reliefs ont fort peu de saillie et sont loin de valoir ceux d'Andrea d'Ognabene, ni surtout ceux de ses contemporains, Giglio de Pise, Piero de Florence, Piero fils d'Arrigo de Pistoia, et Leonardo fils de ser Giovanni de Florence. Nous parlerons des ouvrages des trois premiers en faisant la description de l'autel d'argent de la cathédrale de Pistoia, mais nous devons une mention particulière à Leonardo.

Leonardo, élève de Cione, dut commencer sa réputation dans la première moitié du quatorzième siècle, mais ses plus grands travaux ont été entrepris et terminés dans la seconde. Il perfectionna les procédés de la soudure, dit Vasari, se montra meilleur dessinateur que les autres orfévres, et le plus habile de tous dans les ouvrages de sculpture [1].

Lorsqu'en 1366 la corporation des marchands de Florence eut résolu de refaire à nouveau un parement d'argent historié pour l'autel du baptistère consacré sous le vocable de Saint-Jean, elle en confia l'exécution conjointement à Berto, fils de Geri, et à Leonardo. Ainsi c'est évidemment à ces deux artistes qu'on doit le plan de l'ensemble du splendide monument qui subsiste encore

(1) Vite d'Agostino e Agnolo, t. II, p. 12.

aujourd'hui. Ce fait, qui n'a pas été encore signalé, est établi par un article du livre des dépenses de la corporation des marchands, mentionnant à la date du 16 janvier 1366 un premier payement de trois cents florins d'or fait à ces deux orfévres, « qui ont, porte le docu» ment, entrepris de faire et de conduire à fin le pare» ment d'argent de l'église Saint-Jean de Florence [1]. » On trouve sur le même livre de dépenses, à la date du 19 juin 1367, un autre payement de cent florins d'or fait à Berto et à Leonardo pour partie du payement de leur travail du parement d'autel [2]. Le 30 octobre de la même année, Berto reçoit seul une somme de cent quarante florins d'or pour lui et ses aides, per se e per li suoi compagni [3]. Puis, en 1377, nous trouvons sur le même livre un payement de quatre cents florins d'or fait à Berto, à Cristofano di Paolo et à Michele, fils de Monte, maîtres orfévres « qui font et exécutent, dit le docu» ment, le parement d'argent qui se fait pour l'autel » de saint Jean-Baptiste de Florence [4]. » Il paraîtrait d'après cela que dès la fin de 1367 Leonardo avait cessé de travailler à ce parement d'autel. Il est difficile de dire quelles sont les parties du monument qui ont été

(1) « A Berto di Geri e a Leonardo di ser Gio. orafi et maestri, cittadini » di Firenze, i quali hanno condotto et tolto a fare il dossale della chiesa » di San Gio. Batista di Firenze d' ariento dagli ufficiali deputati per » l' arte di Calimala, cioè Benedetto degli Alberti, Bernardo Covoni e » Paolo Rondinelli, al modo e come si contiene nella allogagione a loro » fatta al presente, e per la detta cagione f. 300 d'oro portò i sopradetti » Berto e Leonardo orafi, 16 gennaio 1366. » *Libro uscita di San Giovanni nell' arte de' mercatanti*, p. 16; Spoglio Strozzi, t. I, p. 99 v°.

(2) *Libro uscita di S. Giov. nell' arte de' mercatanti*, p. 17; Spoglio Strozzi, t. I, p. 99 v°.

(3) *Idem*, p. 18; Spoglio Strozzi, t. I, p. 99 v°.

(4) *Idem*, p. 13; Spoglio Strozzi, t. I, p. 92 v°.

faites par Leonardo pendant les années 1366 et 1367, mais son talent de statuaire et ses beaux bas-reliefs de l'autel de Pistoia dont nous allons parler, doivent faire supposer qu'il n'a pu être chargé que de travaux d'art, et l'on peut lui attribuer certainement plusieurs des bas-reliefs de la partie centrale de l'autel. On retrouve en effet dans quelques-uns le style et la correction des bas-reliefs de l'autel de Pistoia que Leonardo a signés, la même manière de traiter les rochers et d'y poser les arbres, et les mêmes dispositions dans les plis des vêtements. Il a pu faire aussi plusieurs des statuettes. Nous reviendrons sur ce sujet en faisant la description de l'autel Saint-Jean.

Si Leonardo n'avait pas continué de travailler à l'autel Saint-Jean, c'est que, dès 1366, il avait été chargé de l'exécution de bas-reliefs d'argent qui, réunis dans un grand cadre au nombre de neuf, devaient couvrir le côté latéral gauche (côté de l'épître) de l'autel dédié à saint Jacques dans la cathédrale de Pistoia, et accompagner le parement d'autel d'Andrea d'Ognabene [1]. Leonardo ne les termina qu'en 1371. Ces différents bas-reliefs, dont nous indiquerons les sujets en donnant plus loin une description détaillée de l'autel Saint-Jacques, justifient pleinement l'estime de Vasari pour le talent de Leonardo. Les compositions sont sages, les figures correctement modelées, les attitudes justes et variées; il y a de l'expression et de la finesse dans les têtes et du mouvement sans exagération dans les scènes qui sont reproduites. Leonardo est bien supérieur à la plupart des artistes qui ont enrichi de leurs travaux l'autel Saint-Jacques, et l'on doit le re-

[1] Voyez dans le texte qui accompagne la planche LVI de notre Album, le plan de l'autel de Pistoia.

garder comme un des plus habiles sculpteurs de son époque. A l'appui de notre opinion sur cet artiste, nous offrons à nos lecteurs, dans la planche LX de notre Album, la reproduction de l'un de ses bas-reliefs. Leonardo a donc enrichi de ses travaux les deux plus considérables monuments d'orfévrerie italienne qui soient parvenus jusqu'à nous : l'autel de Pistoia, et le parement de l'autel Saint-Jean du baptistère de Florence. Les plus habiles orfévres de l'Italie ont travaillé pendant plus de cent cinquante ans à ces deux monuments, sur lesquels on peut suivre la marche de la sculpture et de l'orfévrerie en Italie durant le quatorzième et le quinzième siècle. Retraçons maintenant l'historique de l'autel de Pistoia, nous décrirons plus loin l'autel Saint-Jean. Ces descriptions nous donneront l'occasion de faire connaître un grand nombre d'habiles orfévres de ces époques.

III.

Autel Saint-Jacques dans la cathédrale de Pistoia.

En 1145, saint Atto, évêque de Pistoia, ayant obtenu qu'on lui envoyât de Compostelle une relique de saint Jacques, consistant en un os de la nuque auquel était attachée une touffe de cheveux, éleva en l'honneur du saint apôtre, dans la cathédrale de Pistoia, une chapelle qui fut consacrée le 25 juillet de cette année; elle était située à l'entrée de l'église, du côté du midi; une sacristie spéciale y était jointe. C'est dans ce lieu que furent renfermées les magnifiques pièces d'orfévrerie et les joyaux dont la piété des fidèles dotait chaque année l'autel Saint-Jacques, qui était en grande vénération dans toute la chrétienté.

De pieuses donations, qui ne cessèrent de s'accroître durant le cours du douzième et du treizième siècle, produisirent un revenu qui dépassa bientôt les besoins de l'entretien de la chapelle et qui servit dès lors à en augmenter la splendeur. Aussi les administrateurs de l'œuvre de Saint-Jacques, qui recevaient le nom d'Operaj di san Jacopo, faisaient-ils exécuter de temps à autre, avec l'autorisation du grand conseil de la cité, de magnifiques pièces d'orfévrerie qui venaient grossir le trésor.

En 1287, les administrateurs de Saint-Jacques commandèrent un riche paliotto d'argent et un retable aussi d'argent, où se trouvaient reproduites les figures de la Vierge et des douze apôtres. L'auteur de ce travail n'est nommé ni dans la délibération qui en autorise la confection ni dans l'inventaire de 1294 [1], où l'on en trouve la description, malheureusement trop succincte; mais on peut croire qu'il fut l'ouvrage d'Andrea, fils de Puccio, et de son frère Tallino, qui peu auparavant venaient de faire un nouveau calice pour la chapelle Saint-Jacques [2].

Au commencement de 1293, un habitant de Pistoia, Vanni Fucci, après avoir brisé la porte de la chapelle, y pénétra, arracha le paliotto et le retable de l'autel, et

(1) Livrc intitulé *Entrata e uscita dell' opera di S. Jacopo dal* 1200 *al* 1300, à l'année 1294, p. 66. Ms., Areh. de Pistoia, publié par CIAMPI, *Notizie inedite della sagrestia Pistoiese;* Firenze, 1810, p. 129.

Les deux pièces sont ainsi décrites dans l'inventaire de 1294 : « Tabulam argenteam quæ est ante altare B. Jaeobi. — Tabulam argenteam » de ymaginibus Marie et Apostolorum, factam tempore Calciolostis » et Joannis olim operariorum super altare sancti Jaeobi que fuerunt » derobate et postea reaptatc. »

(2) Livre cité, à l'année 1287, p. 88. A la page 408, unc faute d'impression a donné à eette œuvre la date de 1267 au lieu de eelle de 1287.

s'empara des plus beaux objets renfermés dans la sacristie [1].

La grande réputation dont jouissait le trésor de Saint-Jacques donna à ce vol un immense retentissement dans toute l'Italie, et longtemps après que le voleur eut été supplicié, le souvenir en était resté vivace. C'est à ce point que Dante, dans son divin poëme, ne manque pas, en parcourant les régions de l'enfer, d'y rencontrer Vanni Fucci, Ladro alla sagrestia de' belli arredi, tourmenté par d'affreux serpents :

E vidivi entro terribile stipa
Di serpenti, e di sì diversa mena,
Che la memoria il sangue ancor mi scipa [2].

Cependant une grande partie des objets fut retrouvée et le paliotto fut remis en place par l'orfévre Andrea. Une chaîne d'argent fut aussi fabriquée par cet orfévre, afin d'enlacer les pièces du trésor lorsqu'elles étaient exposées sur l'autel à la vue des fidèles [3]. Plus tard il restaura également deux des statues des douze apôtres qui décoraient le retable [4].

Mais ces restaurations ne pouvaient satisfaire la piété des habitants de Pistoia ; il fallait relever l'autel du sacri-

(1) *Entrata e usc. dell' opera di S. Jacopo*, à l'année 1293 ; Archives communales de Pistoia.

(2) Dante, *dell' Inferno*, canto xxiv.

(3) « Magistro Andree aurifici pro x unciis et un quarto de argento » fino operato in tabula et reaptatura tabule altaris beati Jacobi apostoli » quando fuit reaptata...

» Magistro Andree pro una catenella argentea pro ligando eum ipsa » thesaurum beati Jacobi qui ponitur super altare. » Livre cité, p. 63 ; Arch. de Pistoia.

(4) « Magistro Andree orafo pro reaptatura duorum apostolorum de » tabula beati Jacobi devastati et furati, pro suo salario et mercede, » lib. viii. » Livre cité, à l'année 1314.

lége dont il avait été souillé en le couvrant d'une splendide ornementation qui devait effacer tout ce qu'on avait fait jusqu'alors. Plus d'un siècle fut employé à la réalisation de cette pieuse résolution.

Un nouveau paliotto d'argent, qui devait couvrir la face antérieure de l'autel, fut commandé, comme nous l'avons déjà dit, au célèbre orfévre de Pistoia, Andrea, fils de Jacopo d'Ognabene, qui termina son travail en 1316.

Les statues des douze apôtres et celle de la Vierge exécutées en 1287 avaient été replacées au-dessus de l'autel; on voulut, en 1349, y ajouter la statue de saint Jacques. Elle fut exécutée en argent, de grandeur deminature, par Giglio, orfévre pisan. Nous en donnons la reproduction dans la planche LVIII de notre Album.

Vasari, qui fait un grand éloge de cette statue, l'attribuait à Leonardo, fils de Giovanni [1]; mais les documents trouvés dans les archives de Pistoia ne laissent aucun doute sur l'artiste qui en fut l'auteur [2]. Il faut la ranger parmi les plus belles productions des artistes orfévres de cette brillante époque du quatorzième siècle.

L'autel avec son parement d'argent historié ne parut bientôt plus assez riche, et l'on résolut d'y ajouter deux

(1) Vasari, Vite di Agostino e Agnolo.

(2) « Magistro Gilio et suo socio in civitate Pisarum pro dictis dedit » Jacobus Francisci librarum xxvii argenti meno del v peso... pro sculp- » tura sancti Jacobi florenorum duocentos quindecim aureos. » *Entrata e uscita dell' opera di S. Jacopo dal* 1329 *al* 1361, à l'année 1350; Archives communales de Pistoia, n° 372 du nouveau Répertoire; — Ciampi, *Notizie della sagrestia Pistoiese*, p. 74 e 135.

On trouve encore sur le même livre, à l'année 1353 : « Item magistro » Gilio ac sociis Pisanis pro faciendo figuram sancti Jacobi...,

» Item D. Visconte quod Pisis solvit dictis magistris pro factura et » deauratura dicte figure florenos clxii. lib. i. sol. x. »

panneaux d'argent de neuf bas-reliefs pour couvrir deux parties latérales qui furent jointes à l'autel, un peu en arrière de la face principale que couvrait [1] le paliotto d'Andrea d'Ognabene.

Ces deux panneaux furent demandés à maître Piero, orfévre de Florence; mais, par suite de difficultés survenues entre les administrateurs de l'œuvre de Saint-Jacques et l'artiste, difficultés qui furent soumises à l'arbitrage de maître Ugolino, le célèbre orfévre de Sienne, Piero ne fit que l'un des deux, celui qui est au côté droit de l'autel (côté de l'évangile, à la gauche du spectateur). Il fut terminé en 1357 [2]. L'exécution du second fut confiée plus tard à Leonardo, fils de Giovanni, dont nous avons déjà parlé; il fut achevé en 1371 [3].

Après avoir ainsi fait décorer l'autel Saint-Jacques, les administrateurs voulurent établir le retable sur un nouveau plan et lui donner une plus grande importance. Ce retable ne se composait encore que des statues de la Vierge et des douze apôtres, exécutées en 1287, qui

(1) Voyez le plan de l'autel sur la feuille de texte qui accompagne la planche LVI de notre Album.

(2) « Exitus denariorum solutorum per dictos Operarios occasione » tabule argentee quod stare debet ex uno latere altaris sancti Jacobi.

» Magistro Petro of. aurifice de Florentia pro eompiendo et ornando » duas tabulas de argento florenos ccc aureos.

» Item, magistro Ugolino aurifice de Senis quod venit Pistorium ac » stetit pluribus diebus pro decidendo questionem vestentium occasione » dicte tabule inter dd. Operarios et dictum magistrum Petrum.... » Livre déjà cité, à l'année 1357.

(3) « Leonardo di ser Giovanni orafo di Firenze che ae a fare la taula dell' » altare di capella ebbe da ser Jacopo Franchi nostro pretecessore fior. c » d'oro.... » *Registrello*, I, p. 51; Arch. de Pistoia, dans le cabinet num. 5.

Et plus loin, à l'année 1371, on trouve la mention suivante : « Nel » 1371 a dì 26 di lullio, nel' tempo che era Operajo messer Francesco di » Pangao, fue compiuto di pagare per che regolò la taula. »

étaient disposées dans des niches d'argent, et de celle de saint Jacques. En 1386, on chargea Piero ou Pietro, orfévre de Pistoia, qui était fils d'un orfévre allemand nommé Arrigo, d'achever le retable et d'y faire un encadrement qui lui manquait. Les administrateurs lui commandèrent encore quatre nouvelles statuettes d'argent qui devaient représenter sainte Marie, mère de saint Jacques, sainte Eulalie, saint Jean-Baptiste et saint Atto, dont les fêtes étaient célébrées dans la chapelle Saint-Jacques; elles devaient être placées dans les quatre niches en saillie qui terminaient alors le retable de chaque côté. On lui abandonna à cet effet des pièces d'argent qui provenaient de l'ancien retable, et les administrateurs s'engagèrent à lui fournir la quantité d'argent nécessaire pour achever l'œuvre [1].

En l'année 1387, les administrateurs de Saint-Jacques firent exécuter par le même artiste une niche d'argent pour renfermer la statue de saint Jacques [2]. Enfin, en

(1) « Maestro Piero orafo d'Arrigo tedesco sta nella capella di Santo » Johanni in corte rimpetto Santo Matteo, fue d'accordo con gli Operaj » di guarnire et compiere la tavola dello altare di Santo Jacopo di quelle » cornice vi mancheranno sopra e sotto le prime et seconde imposte delle » figure, e anchora quattro figure belle e rilevate a simile dell' altre della » dicta tavola o piu belle d'ariento però bene dorate e lavorate a decto » d'ogni buono maestro.... Le quattro figure si debbono ponere in quelli » quattro primi tabernacoli della tavola.... Le figure debbono essere » queste : S. Maria Jacome, S. Eulalia, beato Atto, e S. Giovanni Bap- » tista. » Registre cité, à l'année 1386, p. 65.

(2) « Maestro Pietro orafo, sta rimpetto S. Matteo, tolse a fare da » noi il lavoro d'ariento dirietro a saniaco al tabernacolo della tavola » ove sta San Jacopo a modo d'uno paviglione e con due figure d'agnoli » che tengono il decto paviglione bene lavorato e dorato e dentrovi » nicchi d'ariento bianco;... dee fare una cornice d'ariento co nomi nella » dicta tavola, come sta quella prima di sotto al susdetto fregio... » Registre cité, à l'année 1387, p. 68.

1390, on lui demanda un bas-relief de l'Annonciation [1].

Dans la même année, on voulut couronner le monument d'une grande niche avec des figures et des ornements. Suivant un contrat notarié du 4 décembre, ce travail fut confié à Nofri, fils de Buto, orfévre de Florence, et à Atto, fils de Piero Braccini, orfévre de Pistoia [2]. Mais peu après, les administrateurs de Saint-Jacques, voulant donner plus d'importance à la partie supérieure du retable, demandèrent à Jean Christiani, peintre habile, d'en faire un dessin que les orfévres devraient exécuter. Ce dessin fut exposé dans la sacristie, et lorsqu'il eut reçu l'approbation générale, les administrateurs de Saint-Jacques, après avoir pris l'avis des deux plus habiles orfévres de Florence et des principaux citoyens de Pistoia, chargèrent, par une délibération qui est relatée dans un contrat notarié du 10 août 1395, Atto et Nofri de l'exécuter conjointement. Les détails dans lesquels entre la délibération prise à ce sujet montrent le soin que le conseil de l'œuvre avait apporté à la bonne exécution de la partie supérieure du retable [3].

(1) « Memoria come faciemo fare a maestro Pietro un annunziata coll' » angiolo, la quale è nell' altare di San Jacopo : l'annunziata dall' uno » lato dell' altare, e l'angiolo dell' altro lato ;... » Reg. cité, an. 1390, p. 74.

(2) « Li operaj di Santo Jacopo tutti insieme allogarono a fare e lavorare » uno tabernacolo posto nella taula di Santo Jacopo nel mezzo dal lato di » sopra e debbonlo avere fatto di qui a due anni che vengono a Nofri di » Buto da Firenze orafo, sta in San Marco, e a Atto di Piero Braccini » orafo della capella di Sancto Paulo insieme in solido. E debbonlo lavo- » rare secondo il disegno del decto tabernacolo chè nell' Opera soscritto » mia mano dal lato di socto : e debbonlo fare con colonne, figure e fo- » gliame come in esso si contiene, ad arbitrio d'ogni buono maestro e » secondo chè scripto in più parti del dicto disegno per mano del decto » Nofri con questi pacti cioè.... » Registre déjà cité, à l'année 1390, p. 85.

(3) Livre cité, à l'année 1395, p. 87 et 88.

Atto et Nofri avaient terminé leur travail antérieurement au 22 juin 1399 [1]; car ce jour-là, l'autel d'argent fut consacré par frère André, évêque de Pistoia, ce qui fut l'occasion d'une grande fête dans l'église et dans la ville [2].

Quelques parties du retable demandaient cependant un complément indispensable : il fallait remplir de statuettes et de bustes les niches et les places qui restaient encore vides dans le monument. De plus, les administrateurs de Saint-Jacques décidèrent, le 31 décembre 1399, d'élargir le retable en ajoutant aux deux côtés, au delà des niches faisant saillie, deux bandes verticales, due faccie dal lato, et de les garnir de demi-figures et de statuettes; ils chargèrent donc Nicolao, fils de Gulielmo, et son associé Atto, orfévres de Pistoia, de faire deux demi-figures de prophètes, deux demi-figures des évangélistes saint Jean et saint Marc, et deux statuettes, saint Jérôme et saint Ambroise; Leonardo, fils de Mazzeo Duccij, et Piero, fils de Giovannino, son associé, également orfévres à Pistoia, eurent la commande de deux demi-figures de saint Luc et de saint Matthieu, évangélistes, et de deux statuettes, saint Grégoire et saint Augustin; Nicolao et Atto devaient terminer la face du côté de la vieille sacristie de Saint-Jacques; Leonardo et Piero, celle du côté opposé [3]. Le marché fut re-

(1) Livre cité, p. 102, 106 et 107.

(2) « A dì 22 di giugno 1399, Domenica per santo Atto, Memoria come » messer frate Andrea vescovo di Pistoia col capitolo della chiesa mag- » giore e co capelloni della cappella di san Jacopo apostolo e col molti » rettori di chiese e preti altri della citta di Pistoia, secondo rito e usanza » della Santa Romana chiesa, divotamente e solennemente consecrò l'al- » tare della capella di San Jacopo apostolo soprascritto, presenti molti » cittadini. Carta per lo dicto Ser Schiatta notaro. E memoria se ne deve » fare ogni anno la festa della consecrazione dell' altare. » *Idem,* p. 111.

(3) Livre déjà cité, à l'année 1399, p. 114.

nouvelé le 7 février 1400 avec les administrateurs de Saint-Jacques entrés en fonction pour cette année [1], et l'on y remarque cette variante que l'exécution de la statue de saint Grégoire que devaient faire Leonardo et Piero est confiée à Nicolao et à Atto, et que celle de saint Ambroise est donnée au contraire à Leonardo et à Piero. Ne serait-ce pas seulement là une erreur du rédacteur de la seconde délibération?

Ces travaux furent terminés au mois de mai 1400; c'est ce qui résulte du compte arrêté entre les administrateurs de Saint-Jacques et les artistes, à la date du 5 de ce mois [2].

Les registres de l'œuvre font encore mention de différents travaux commandés pour l'autel, notamment d'une fleur d'argent doré qu'exécutèrent en société Nofri, fils de Buto, et Nicolao, fils de Gulielmo, en l'année 1407 [3]. Nicolao faisait encore d'autres travaux en 1409 [4].

En 1456, Piero, fils d'Antonio, orfévre pisan, fit un saint Marc et deux figures de prophètes et différents ornements d'argent [5]. On cite encore parmi les artistes qui ont travaillé au retable le grand architecte Brunelleschi, Lorenzo del Nero, orfévre florentin, Ludovico Bona ou Buoni de Faenza, Meo, fils de Bonifacio Ricciardi, Cipriano et Filippo.

En 1788, l'autel d'argent et son retable furent transportés, par des motifs de sécurité, de la chapelle où ils étaient placés depuis plusieurs siècles dans une autre

(1) Livre cité, à l'année 1400, p. 115.

(2) *Ibidem.*

(3) *Idem*, à la date du 25 octobre 1407, p. 144.

(4) *Idem*, p. 155.

(5) *Libro entrata e uscita dell' anno* 1456, n° 395, p. 138.

chapelle qui se trouve au fond de l'église à droite et communique à la sacristie. A cette occasion le corps de saint Atto, qui avait été retrouvé en 1313 et qui depuis lors reposait dans l'ancienne chapelle Saint-Jacques, fut porté dans la nouvelle et placé au-dessous du retable. En avant du corps de saint Atto on éleva dans toute la largeur une face d'argent décorée de pilastres qui encadrent des médaillons; on en fit la base de l'ancien retable, qui se trouva alors disposé entre deux colonnes surmontées d'un fronton brisé dans le style de la Renaissance.

Après avoir fait connaître les documents qui subsistent sur l'origine de l'autel Saint-Jacques et sur les artistes qui y ont travaillé durant l'espace de cent cinquante années, il nous reste à donner la description du monument dans son état actuel. Pour rendre cette description plus intelligible à nos lecteurs, nous reproduisons dans la planche LVI de notre Album un ensemble de l'autel dans l'état où il existe aujourd'hui.

Le parement ou paliotto qui couvre la face antérieure de l'autel présente une surface de deux mètres deux centimètres de largeur sur un mètre sept centimètres de hauteur. Il renferme quinze bas-reliefs disposés en trois rangées horizontales; le premier [1], de six figures, représente l'Annonciation et la Visite à sainte Élisabeth; nous reproduisons ce bas-relief dans la planche LVII de notre Album; le second, de neuf figures, la Nativité de Jésus; le troisième, le Christ assis entre la Vierge et saint Jacques; le quatrième, les Mages à cheval, guidés par

[1] Nous décrirons les bas-reliefs de gauche à droite, en commençant par la rangée supérieure.

l'étoile miraculeuse, composition de six figures; le cinquième, de cinq figures, l'Adoration des mages; le sixième, qui comprend dix-sept figures, le Massacre des innocents; le septième, qui représente le baiser de Judas, ne renferme pas moins de dix-neuf figures; le huitième occupe le centre du paliotto, il reproduit la Crucifixion; c'est une composition de vingt et une figures; dans le neuvième, on voit les trois Marie venant visiter le tombeau du Christ sur lequel l'ange est assis, deux soldats sont endormis à ses pieds; le dixième, qui comprend treize figures, représente l'incrédulité de saint Thomas; le onzième, l'Ascension du Christ avec onze figures; le douzième, la Présentation au temple, composition de cinq figures; le treizième, le Christ prêchant devant le peuple, sept figures et une foule de têtes en arrière-plan; le quatorzième, le Christ chez Hérode, cinq figures; le dernier reproduit sans doute le martyre de saint Jacques, composition de neuf figures. Le troisième, le huitième et le treizième bas-relief, qui occupent le centre du parement, ont trente-quatre centimètres de large sur vingt-neuf centimètres de hauteur; tous les autres ont vingt-neuf centimètres en tous sens.

Les sujets de ces bas-reliefs sont sagement composés, et bien qu'on puisse reprocher parfois un peu de roideur aux figures, les attitudes sont correctes, les draperies bien étudiées et les têtes expressives. L'ouvrage est traité dans son ensemble avec une grande finesse d'exécution. On reconnait dans Ognabene, auteur de ce beau parement, un élève de l'école des Pisans. Il avait étudié les monuments de l'antiquité. Tous ses personnages portent le costume antique, et lorsqu'il introduit des soldats dans

ses sujets, ils sont revêtus de la cataphracte romaine. Néanmoins les peintures de Giotto, contemporain d'Ognabene, ont exercé une grande influence sur le talent de notre artiste et ont modifié ce que le style des Pisans avait de trop sévère. Ses compositions sont souvent traitées plutôt comme des tableaux que comme des œuvres de sculpture. Dans les bas-reliefs de l'Annonciation que nous reproduisons dans la planche LVII de notre Album, il rend avec vérité l'étonnement et l'effroi de la Vierge à l'apparition de l'ange, comme l'avait fait Giotto dans un tableau du maître-autel de la Badia de Florence où il avait traité le même sujet [1]. Les différents bas-reliefs sont séparés par un simple listel; mais au point où les lignes s'entre-croisent il y a des médaillons et des quatre-feuilles renfermant soit des nielles sur fond d'émail, soit des émaux de basse-taille où se trouvent reproduites des figures de prophètes et de saints avec les armoiries de la ville de Pistoia. L'émaillerie de basse-taille était alors à son début : aussi dans les émaux d'Ognabene, l'argent recouvert d'émail est plutôt gravé à la pointe que ciselé en relief. On trouvera dans le cul-de-lampe qui termine le chapitre II du titre de l'ÉMAILLERIE une reproduction de l'un des émaux d'Ognabene.

Six statuettes de prophètes, disposées trois par trois au-dessus les unes des autres dans des niches ogivales, encadrent latéralement le paliotto.

Dans le bas on lit cette inscription qui se détache en caractères d'argent sur un fond d'émail noir : « AD HO- » NOREM DEI ET B. JACOBI APOST. ET DOMINI HIHERMANNIS » PISTOR. EPISCOPI HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE POTENTIS

(1) VASARI, Vita di Giotto; Firenze, 1846, t. 1, p. 311.

» VIRI DARDANI DE ACCIAIUOLIS VICARII PRO SERENISSIMO PRIN-
» CIPE D. REGE RUBERTO IN CIVITATE PISTORII ET DISTRICTU
» ET TEMPORE SIMONIS FRANCISCI GUERCI ET BARTHOLOMEI
» DOMNI ASTE DOMNI LANFRANCHI (ici une lacune qui devait
» renfermer les mots Operariorum opere S. Jacobi) SUB
» ANNO D. MCCCXVI. IND. XV. DE MENSE DECEMBRIS, PER ME
» ANDREAM JACOBI OGNABENIS AURIFICEM DE PISTORIO. OPERE
» FINITO REFERAMUS GRATIAM CHRISTO. QUI ME FECISTI TIBI
» SIT BENEDICTIO CHRISTI. AMEN. »

Le panneau d'argent sculpté qui couvre la face latérale à droite de l'autel (côté de l'évangile, à la gauche du spectateur), est d'un mètre quinze centimètres de largeur, sur un mètre sept centimètres de hauteur. Ce panneau qui est placé à trente-neuf centimètres en arrière du paliotto, renferme neuf bas-reliefs d'argent de vingt-neuf centimètres de largeur sur vingt-sept centimètres de hauteur. Ils sont disposés trois par trois sur trois lignes qui correspondent à celles du paliotto. Les sujets sont : la création d'Adam et d'Ève (nous reproduisons ce bas-relief dans la planche LIX de notre Album), l'expulsion du Paradis, la mort d'Abel, l'arche de Noé, le sacrifice d'Isaac, Moïse recevant les tables de la loi, le couronnement de Salomon, la Nativité de la Vierge et la Présentation au temple, le mariage de la Vierge.

Cet ouvrage de Piero, orfévre de Florence, terminé en 1357, avait dû lui coûter plusieurs années de travail; on doit bien admettre aussi que sa réputation devait être faite lorsque les administrateurs de Saint-Jacques le chargèrent de l'exécution de deux panneaux d'argent destinés à accompagner le beau paliotto d'Ognabene. Piero pouvait donc avoir été l'élève de Jean de Pise († 1320).

Ce qui est certain, c'est qu'il avait adopté tous les principes de l'école des Pisans. Il avait étudié les monuments de l'antiquité, et il se montre même passionné pour les procédés des anciens. Il aime à traiter le nu, et il introduit autant qu'il le peut dans ses compositions des personnages entièrement dépouillés de vêtements. C'est ainsi que, dans le premier bas-relief et dans le second, il a représenté Adam et Ève dans l'état de nature. Ces réminiscences de l'antiquité avaient offusqué les yeux des administrateurs de Saint-Jacques et ils voulurent refuser le panneau sculpté de Piero. Nous trouvons, en effet, sur le livre des recettes et dépenses de l'œuvre de Saint-Jacques, à l'année 1357, une mention de payement ainsi conçue : « A maître Ugolino, orfévre de Sienne, qui vint à Pistoia et y resta plusieurs jours pour statuer sur une discussion qui s'était élevée entre les administrateurs et ledit maître (Piero) relativement aux vêtements [1]..... » Ugolino qui était un homme de talent donna sans doute gain de cause à Piero. Le panneau fut accepté, et il est heureusement encore en place aujourd'hui; mais l'exécution du second panneau qui lui avait été demandé fut attribuée à un autre.

Piero était un artiste de talent. Ses compositions sont bien ordonnées, les attitudes de ses figures sont sages et variées, les têtes sont très-expressives; il traitait les draperies avec beaucoup de goût; le relief de ses sculptures est très-prononcé. Il a certainement dû faire beaucoup d'ouvrages, mais le panneau d'argent de l'autel Saint-Jacques est le seul qui soit connu.

(1) *Entrata e uscita dell' opera di S. Jacopo;* Archives communales de Pistoia.

L'autre panneau, qui couvre la face latérale à gauche de l'autel (côté de l'épître, à la droite du spectateur), est de la main de Leonardo. Il renferme également neuf bas-reliefs d'argent, de la même dimension que ceux du panneau de Piero et disposés de la même manière. Ils reproduisent des actions de la vie de saint Jacques : la vocation du saint apôtre, Marie Salomé aux pieds du Sauveur, la mission donnée par le Christ à saint Jacques (nous reproduisons ce bas-relief dans la planche LX de notre Album), une prédication du saint apôtre, l'arrestation de saint Jacques, le saint conduit devant Hérode, le baptême de Josias, le martyre du saint apôtre et de Josias, le transport par mer du corps de saint Jacques à Compostelle.

Au bas de ces tableaux, on lit une inscription qui ne laisse aucun doute sur l'auteur de ces belles sculptures : AD HONOREM DEI ET S. JACOBI APOST. HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE D. FRANCISCI PAGNI OPERARII OPERE SUB ANNO DOMINI MCCCLXXI PER ME LEONARDUM SER JOHANNIS DE FLORENTIA AURIFICIS. Les caractères d'argent se détachent sur un fond d'émail bleu translucide.

Les bas-reliefs de Leonardo se font remarquer par de savantes compositions, un modelé très-correct et un grand fini d'exécution. Mais Leonardo ne s'étudiait pas à copier les œuvres de l'antiquité, il avait fortifié son talent par l'étude de la nature, et, suivant un usage qui s'était introduit dans son temps, il n'hésitait pas à revêtir du costume contemporain ou de costumes de fantaisie certains personnages qui figurent dans les sujets empruntés à l'Évangile et aux Actes des apôtres. Ainsi, dans le cinquième bas-relief, les soldats qui arrêtent saint Jacques portent, avec le heaume du quator-

zième siècle, une cotte d'armes, qui se rapproche de la cataphracte antique ; dans le septième et le huitième, Leonardo revêt les soldats de l'armure complète des chevaliers de son temps, avec la ceinture militaire posée sur les hanches. Il aime à donner pour fond à ses sujets des rochers dénudés, parsemés seulement de quelques arbres sous lesquels il place de petits animaux.

Dans les deux panneaux, les bas-reliefs sont séparés par des listels d'argent ciselé dont les points d'intersection sont enrichis d'émaux de basse-taille, comme dans le paliotto; mais ces émaux sont d'une grande finesse d'exécution : l'art de l'émaillerie sur ciselure en relief avait fait de grands progrès depuis le temps d'Ognabene. On trouve parmi ces émaux les armoiries de la ville de Pistoia, qui sont échiquetées d'argent et de gueules. On verra dans la vignette placée en tête du chapitre II de l'Émaillerie la reproduction de l'un des émaux de Piero et d'une partie du listel d'encadrement des bas-reliefs dont il est l'auteur. Venons maintenant à la description du retable auquel les Italiens donnent le nom de Pala. Pour la rendre plus intelligible au lecteur, nous donnons, dans la planche LVI de notre Album, une reproduction de l'ensemble du monument dans son état actuel.

Au delà d'un gradin moderne qui surmonte l'autel s'élève le retable large de deux mètres soixante-dix centimètres et haut de trois mètres soixante centimètres environ. Il est divisé horizontalement en plusieurs lignes ou étages.

La partie inférieure présente une large base d'argent décorée de médaillons découpés dans le plus mauvais style du dernier siècle. C'est en arrière de cette base

qu'ont été placés, en 1788, les restes vénérés de saint Atto.

L'étage au-dessus est divisé en cinq parties par quatre pilastres. La partie centrale, plus large que les autres, renferme le sujet de l'Annonciation, exécuté par Pietro, fils d'Arrigo, en 1390. Les figures de la Vierge et de l'ange, et celle de la colombe, sont placées sous trois arcades ogivales, supportées par des colonnettes. A droite et à gauche sont placées les statuettes de David et de Daniel, faites en 1456 par Piero, fils d'Antonio; et, aux deux extrémités, dans les parties latérales ajoutées en 1400, deux demi-figures qui doivent faire partie de celles qu'exécutèrent alors Nicolao et son associé Atto, Leonardo Duccij et Piero, fils de Giovannino.

Au-dessus de ce premier étage du retable se trouve une large frise renfermant onze demi-figures de prophètes et d'évangélistes, disposées horizontalement. Celles qui occupent les deux extrémités de la ligne, dans la partie ajoutée en 1400, ont quatorze centimètres de hauteur et sont exécutées en très-haut-relief : les têtes de ronde bosse font saillie en dehors du tableau. Leur emplacement doit les faire attribuer aux derniers orfévres que nous venons de nommer, qui furent chargés, à la fin de 1399, d'exécuter les deux bandes verticales ajoutées au monument. Cependant on les croit généralement du célèbre Brunelleschi, qui, d'après Vasari, aurait fait dans sa jeunesse deux des demi-figures de prophètes qu'on voit dans le retable; mais comme Brunelleschi, né en 1377, n'a pratiqué l'orfévrerie que pendant peu d'années, nous pensons qu'il faut chercher les demi-figures qu'il a faites dans les neuf autres qui appartiennent à la partie du retable consacrée le 22 juin 1399.

Ces neuf demi-figures sont d'ailleurs évidemment de différentes mains; il y en a de bonnes, mais plusieurs sont assez médiocres.

La statue de saint Jacques, que fit maître Giglio, en 1353, occupe le milieu du second étage, qui s'élève au-dessus de cette frise. Cette statue de soixante-dix centimètres de hauteur est placée dans une niche dont la face est découpée dans le style ogival; le saint est représenté assis, tenant de la main droite son bourdon et de la gauche le livre des Évangiles. Comme on l'a vu par les documents que nous avons rapportés, la grande niche de la statue de saint Jacques, qui occupe toute la hauteur de ce second étage, est l'œuvre de Pietro, fils d'Arrigo. La planche LVIII de notre Album reproduit la statue de saint Jacques et sa niche. Elle est flanquée à droite et à gauche de deux rangées superposées de six petites niches dont les arcades en ogives trilobées sont portées par des colonnettes. Les secondes niches de chaque côté, à partir de l'encadrement, sont en saillie; elles sont désignées dans une délibération des administrateurs, de 1386, sous le nom de primi tabernacoli (premiers tabernacles), parce qu'elles se trouvaient alors en effet les premières de chaque côté, le retable n'ayant été élargi extérieurement, au delà de ces niches, qu'en l'année 1400, ainsi que nous en avons justifié.

Les vingt-quatre statuettes qui remplissent les niches de cet étage, manquant pour la plupart d'attributs, on varie à Pistoia sur les noms qu'on doit leur donner; mais un examen attentif et la teneur des documents qui sont rapportés plus haut, ne peuvent laisser d'incertitude

que sur deux. Les figures des douze apôtres, exécutées à la fin du treizième siècle, qui sont disposées trois par trois dans chaque rangée, à partir des niches en saillie, se font facilement reconnaître. Bien qu'elles ne manquent pas de correction, elles n'ont pas la valeur des autres; la roideur dont elles sont empreintes et leur style uniforme les désignent suffisamment. La Vierge tenant l'Enfant Jésus, qui provient aussi de l'ancien retable, ne peut laisser aucun doute : elle est placée auprès de la statue de saint Jacques, dans la rangée supérieure, côté de l'évangile. Les quatre niches en saillie renferment les statuettes de sainte Eulalie, de saint Atto, de saint Jean-Baptiste et de Marie Salomé, mère de saint Jacques. Elles sont l'œuvre de Pietro di Arrigo, à qui elles furent commandées en 1386, avec la destination spéciale de remplir ces niches, ainsi qu'il résulte d'une délibération des administrateurs de Saint-Jacques dont nous avons rapporté les termes. Les quatre statuettes qui occupent de chaque côté les deux niches latérales touchant à l'encadrement, doivent être : du côté de l'épître, saint Jérôme et saint Ambroise, évêque de Milan; et du côté de l'évangile, saint Grégoire et saint Augustin; toutes exécutées en 1400, les deux premières par Nicolao et Atto Braccini, les deux autres par Leonardo, fils de Mazzeo, et son associé Piero, fils de Giovannino; c'est ce que prouvent la délibération du 31 décembre 1399 et les autres documents que nous avons cités. Le saint Marc évangéliste est de Piero, fils d'Antonio. Dans les deux dernières statuettes, on voit généralement sainte Catherine et saint Zénon. Au milieu du troisième étage, qui couronne le monument, précisément au-dessus

de la statue de saint Jacques, est placée la statue du Père éternel. Dieu le Père est représenté assis dans une gloire et entouré de huit têtes d'anges ailées. A droite et à gauche, on voit au-dessous de huit arcades de style ogival vingt-deux figures d'anges en adoration devant le Seigneur; elles sont traitées en haut-relief. A chacune des deux extrémités du même plan sont, d'un côté, deux statuettes : saint Laurent et saint Léon, pape; de l'autre, saint Antoine et saint Jean l'Évangéliste.

La figure du Père éternel, de soixante centimètres de hauteur environ, et les figures d'anges qui l'accompagnent, ont été faites en 1395, sur les dessins du peintre Jean Crescentini, par Atto, fils de Braccini, et Nofri, fils de Buto. Toute cette partie du monument est exécutée avec un soin remarquable; le modelé de la statuette et des hauts-reliefs est excellent.

Au-dessus du Père éternel s'étend un ciel d'azur parsemé d'étoiles d'or.

Ce magnifique retable, dont toutes les parties architecturales appartiennent au style ogival italien du quatorzième siècle, a été malheureusement placé, en 1788, lors de sa translation dans la chapelle où on le voit aujourd'hui, entre deux colonnes d'ordre composite, surmontées d'un fronton brisé qui n'est pas en harmonie avec les sculptures. L'œuvre en elle-même n'en est pas moins digne d'une haute admiration. On doit bénir la pieuse persistance des habitants de Pistoia, qui ne s'est pas démentie, pendant près de deux siècles, pour amener à sa perfection ce monument, où l'on trouve aujourd'hui des productions diverses des plus habiles orfévres de l'Italie pendant ce long espace de temps.

IV.

Suite de l'orfévrerie au XIVe siècle en Italie.

Deux pièces d'orfévrerie, qui remontent à peu près à l'époque où s'exécutaient les autels d'argent de Pistoia et de Florence, existent encore et sont renfermées dans un grand tabernacle élevé sur des colonnes au-dessus du maître-autel de la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome, réservé pour les fonctions papales; mais il n'est pas plus facile de les examiner que le reliquaire d'Orvieto. Ce sont les bustes d'or et d'argent, enrichis de pierres précieuses, de saint Pierre et de saint Paul; ils contiennent les chefs de ces apôtres. D'Agincourt vante beaucoup la recherche et le fini extrême de l'exécution de ces riches reliquaires. Ils ont été faits en 1369, sur l'ordre d'Urbain V, par Giovanni, fils de Bartholo, et Giovanni, fils de Marci, orfévres de Sienne [1]. Si l'on juge des deux bustes par la gravure que d'Agincourt en a donnée [2], ils sont loin de valoir, au point de vue de l'art, la plupart des bas-reliefs et des statuettes de l'autel de Pistoia. Charles V, roi de France, avait contribué à l'enrichissement de ces reliquaires par le don de deux fleurs de lis rehaussées de pierres précieuses, qui furent placées sur la poitrine des bustes. L'orfévrerie française avait paru digne de figurer à côté des fines ciselures italiennes.

Nous pouvons encore citer quelques orfévres de la seconde moitié du quatorzième siècle : Michaele, fils de

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. I, p. 327.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, Sculpt., t. II, p. 67, pl. XXXVI et XXXVII.

ser Memmo, qui était tout à la fois orfévre, architecte et ingénieur : les administrateurs de l'œuvre de Saint-Jacques de Pistoia lui avaient commandé, en 1348, une statue du saint en argent [1]. Il était encore, en 1363, membre du syndicat de la corporation des orfévres de Florence [2];

Berto, fils de Geri, qui avait été associé à Leonardo pour faire le parement d'argent de l'autel du baptistère de Saint-Jean : il y travaillait encore en 1377;

Cristofano, fils de Paolo, et Michele, fils de Monte, associés dans cette année à Berto Geri, pour l'exécution de ce grand travail, ainsi qu'il résulte du livre des dépenses faites pour l'autel Saint-Jean que nous avons cité plus haut;

Andrea, fils de Piero Braccini, dont on voit un calice d'argent enrichi d'émaux translucides sur relief, dans le trésor de la cathédrale de Pistoia; ce calice est signé Andreas Petri Braccini et porte la date de 1384;

Bartolommeo et Nello, fils de Giovanni, qui s'associèrent, en 1381, pour exécuter les figures d'argent des quatre saints protecteurs de la ville de Sienne [3];

Mazzano, dont le mérite était constaté par une magnifique crosse de vermeil de plus de quatre pieds de hauteur, qui subsista jusqu'en 1798 dans la cathédrale de Plaisance : ce bel ouvrage, commencé en 1388, ne fut fini qu'en 1416, après vingt-huit ans de travail; il y a

(1) *Obligazione di Michaele di ser Memmo;* Arch. cont. di stato di Firenze, publié par le Doct. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Senese;* t. III, p. 279.

(2) *Idem*, t. I, p. 103.

(3) Dott. Gaetano Milanesi, *Storia artistica di Siena;* dans *Siena e il suo territorio*; 1862, p. 185.

quelques années, il en restait encore des fragments dans la collection de M. Bosselli [1];

Nicolò, fils de Bonaventure, et Enrico, son neveu; ils ont laissé leurs noms sur un magnifique reliquaire enrichi de ciselures et d'émaux, qui appartient à la cathédrale de Forli; ce reliquaire renferme la tête de saint Sigismond; Cicognara est tenté de croire, d'après certains documents, que les deux artistes, Nicolò et Enrico, étaient Allemands [2];

Giacomo ou Jacopo, fils de Benato, de Venise, auteur du beau crucifix d'argent doré, de deux mètres quarante centimètres de hauteur, placé au-dessus de l'architrave de la colonnade qui ferme le sanctuaire dans l'église Saint-Marc; une inscription gravée sur une tablette aux pieds du Christ, apprend qu'il a été fait en 1393 et donne le nom de l'habile orfévre qui l'a exécuté [3];

Bartoluccio, dont le plus beau titre de gloire est d'avoir été le maître de Lorenzo Ghiberti, son beau-fils; il était bon dessinateur et fort habile dans les divers travaux de l'orfévrerie [4].

Nous ne pouvons mieux terminer cette liste des orfévres du quatorzième siècle que par le nom du célèbre Filippo Brunelleschi (1377 † 1456). Ayant montré de bonne heure un goût prononcé pour les arts et beaucoup d'adresse, il fut placé par son père, ser Brunellesco, qui était notaire, chez un orfévre de ses amis. C'était en effet dans les ateliers des orfévres qu'on trouvait alors les meilleures écoles de sculpture. Filippo travailla avec ardeur

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 187.
(2) *Idem*, t. I, p. 369.
(3) *Idem*, t. I, p. 435; — *Venezia e le sue lagune*, t. II, part. II, p. 40.
(4) Vasari, Vita di Ghiberti; Firenze, 1848, t. III, p. 123.

et ne tarda pas à monter les pierres fines mieux que les plus anciens du métier. Il s'adonna également à la gravure des nielles et à l'orfévrerie sculptée. C'est alors qu'il exécuta deux demi-figures de prophètes destinées à orner le retable de l'autel de Pistoia [1]. On lui attribue, à tort, suivant nous, les deux demi-figures de haut-relief qui sont aux deux extrémités de la frise où l'on en compte onze. Mais il y en a de belles parmi les neuf autres; il serait seulement fort difficile de reconnaître celles qui lui appartiennent. Brunelleschi, poussé par son génie vers de plus hautes entreprises, abandonna bientôt l'orfévrerie ; il devint le rival de Donatello dans la sculpture et dépassa de beaucoup ce grand artiste dans l'architecture. Ses grands travaux d'architecture et surtout la brillante coupole de Santa-Maria del Fiore, à Florence, son plus beau titre de gloire, ont fait oublier des productions industrielles qui suffiraient certainement pour le placer à la tête des plus habiles orfévres de son temps.

Les églises d'Italie conservent encore un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie du quatorzième siècle ; nous en avons cité un certain nombre des plus remarquables, nous en signalerons encore quelques-unes :

Dans le trésor de la cathédrale de Monza, une jolie statuette de saint Jean de vingt-cinq centimètres de hauteur ;

Dans le trésor de Saint-Marc de Venise, un vase d'argent doré en forme de cône renversé, renfermant un bras de saint Georges. Il est porté sur un pied qui reproduit des branchages feuillés enrichis de pierres fines. Le cône, qui est aplati, est décoré sur chacune de

[1] Vasari, Vita di Filippo Brunelleschi, t. III, p. 195.

ses deux faces de trois bandes longitudinales; celle du milieu est enrichie de rinceaux qui enserrent des pierreries; les deux autres sont décorées de quatre émaux de basse-taille très-finement traités. Le dessus du vase est orné d'un groupe de ronde bosse d'un excellent modelé, reproduisant saint Georges à cheval boutant sa lance dans la gueule d'un dragon;

A Sienne : 1° dans le trésor de l'hôpital de Sainte-Marie della Scala, un buste en bronze de sainte Christine : la robe, qui couvre les épaules, est enrichie d'un collier décoré d'émaux de basse-taille. L'inscription SANTA CRISTENA se détache en argent sur un fond d'émail bleu lapis; 2° Dans le couvent de Sainte-Marie des Anges, un reliquaire d'argent doré renfermant la tête de saint Galgano. C'est une espèce de tour octogone à plusieurs étages, dont toutes les faces sont percées de fenêtres et enrichies de décorations dans le style ogival italien du quatorzième siècle. Sur l'étage inférieur formant la base du monument sont des bas-reliefs ciselés, représentant les actes et la vie de saint Galgano. A l'étage au-dessus se trouve intérieurement, en arrière de la décoration architecturale, une sorte de cylindre qui s'abaisse et descend dans la base, à l'aide d'un mécanisme, en laissant la relique à découvert. L'étage supérieur est enrichi de clochetons, où l'on voit de petits anges de ronde bosse; du centre s'élève une pyramide enrichie d'émaux translucides sur relief qui reproduisent des ornements;

Dans le trésor de la cathédrale de Pistoia : 1° un calice d'argent doré et émaillé. Le pied est découpé en six lobes trilobés, avec angle saillant entre les lobes,

sur chacun desquels est une figure de saint en émail de basse-taille; le nœud est décoré de six médaillons, avec figures d'émail; la ciselure est d'une grande délicatesse. Ce calice est signé *Andreas Petri Braccini*. Cet André, fils de Pierre Braccini, devait être un frère de Atto di Piero Braccini, qui travailla, en 1394 et 1395, au retable d'argent de l'autel de Pistoia, comme on l'a vu plus haut; 2° Un reliquaire d'argent doré, en forme de manche surmontée d'une main; il renferme un bras de saint Zénon et différentes reliques. La manche est percée de neuf quatrefeuilles dans toute sa longueur, pour les laisser voir; une inscription, gravée sur la pièce, porte : FECIT FIERI LUATUS DE TABERTELLIS DE PISTOIA ISTUD BRACCHIUM AD HONOREM DEI ET BEATI JACOPI ET FUIT FACTUM PER MANUM HENRICI ORLANDINI.

V

XVe siècle.

Le quinzième siècle va nous montrer parmi les orfévres des artistes qui se sont acquis dans la statuaire et dans la peinture une haute réputation.

Lorenzo Ghiberti (1381†1455), fils de Cione di Buonaccorso, reçut les premiers principes des arts du dessin de l'habile orfévre Bartoluccio, qui, après la mort de Cione, avait épousé sa mère. Comme il avait été élevé par Bartoluccio, il fut appelé jusqu'en 1443 Lorenzo di Bartoluccio; mais sa légitimité ayant été contestée à l'occasion d'une fonction publique qu'il sollicitait à cette époque, il la fit reconnaître et ne prit plus ensuite que le nom de Lorenzo di Cione.

A peine âgé de vingt ans, il venait de quitter l'atelier

de son beau-père pour aller à Rimini, lorsque celui-ci le rappela à Florence, afin qu'il prît part au concours qui avait été ouvert par la corporation des marchands (1401) pour l'exécution des deux portes de bronze qui restaient à faire au baptistère de Saint-Jean [1]. Ghiberti avait affaire à de rudes concurrents : Brunelleschi, Donatello et Jacopo della Guercia étaient de tous les plus en réputation. Néanmoins, guidé par les conseils de Bartoluccio, qui l'aida même, à ce que dit Vasari, dans son morceau de concours, Ghiberti produisit un si bel ouvrage que Donatello et Brunelleschi se déclarèrent vaincus. Les juges ratifièrent la décision si désintéressée de ces grands artistes, et Ghiberti fut chargé de l'exécution de la première des deux portes. Son bas-relief de concours, qui est aujourd'hui conservé dans le cabinet des bronzes de la galerie de Florence, était admirable de modelé et de composition; mais celui de Brunelleschi, qu'on voit dans le même cabinet, ne lui cédait en rien à cet égard. Ce qui mérita la palme à Ghiberti, ce fut le fini précieux et inimitable de l'exécution. Il avait terminé et réparé son bronze avec toute la finesse que les bons orfévres apportaient alors dans tous les travaux de leur art, et l'on peut dire que c'est à son talent dans l'orfévrerie qu'il dut de l'emporter sur les plus grands sculpteurs du quinzième siècle. Il termina, en 1424, la première des deux portes de bronze; elle renferme vingt sujets du Nouveau Testament.

Le brillant succès de Ghiberti lui procura de nombreux travaux de sculpture. En 1417, il fut chargé par les administrateurs du Dôme de Sienne de faire deux des

[1] La porte qui est située au midi avait été faite en 1330 par André de Pise.

bas-reliefs de bronze doré qui devaient entrer dans la décoration des fonts baptismaux : ils furent terminés en 1427 ; ce sont ceux qui représentent le baptême du Christ et Hérode faisant mettre saint Jean en prison [1]. En 1424, les consuls de la communauté des marchands de Florence lui demandèrent une seconde porte de bronze. Cette porte, qui ferme l'entrée du baptistère de Saint-Jean faisant face à la cathédrale, est divisée en dix panneaux, qui comprennent divers sujets tirés de l'Ancien Testament. Chaque battant est encadré dans une bordure ornée de ravissantes figurines en pied, presque toutes de ronde bosse. C'est la plus belle œuvre de fonte et de ciselure qui ait jamais été faite. « Cette porte est si belle, qu'elle serait digne d'être la » porte du paradis, » répondait Michel-Ange à la demande qu'on lui faisait de son opinion sur l'ouvrage de Ghiberti. Elle ne fut entièrement terminée et mise en place qu'en 1452.

Malgré les grands travaux de sculpture qu'exécuta Ghiberti durant tout le cours de sa vie, il n'abandonna jamais l'orfévrerie. Ainsi, dans la déclaration de son avoir, qu'il dut faire aux officiers du fisc le 8 juillet 1427, conformément aux lois de la république florentine, il prit la qualité d'orfévre [2]. En 1419, le pape Martin V

(1) *Allogazione a Lorenzo di Bart. Ghiberti di due storie pel fonte batt. di S. Giov.;* Arch. dell' opera del Duomo di Siena; Pergamena, n° 1437; — *Libro giallo de' deb. e cred. dal* 1420 *al* 1444, cart. 239; documents publiés par le Doct. G. Milanesi, *Docum. per la stor. dell' arte Senese,* t. II, p. 89. Si le document publié ne s'expliquait pas d'une façon formelle, nous n'aurions pu attribuer à Ghiberti le second bas-relief, qui nous a paru d'un style et d'une exécution qui s'écartent de sa manière.

(2) *Den. de' beni di Lor. Ghiberti agli uff. del catasto;* Arch. delle Decime di Firenze, publiée par Gaye, *Cart. d'artisti,* t. I, p. 103 s.

étant venu à Florence, chargea Ghiberti de lui faire deux précieux bijoux : un bouton de chape et une mitre d'or. Il avait exécuté en relief sur le bouton de chape une demi-figure du Christ bénissant, entourée de pierres d'un grand prix. La mitre était couverte de feuillages d'or merveilleusement ciselés, d'où sortaient huit figures de ronde bosse d'une beauté ravissante. Dans la même année, il monta en cachet, pour Jean, fils de Cosme de Médicis, une cornaline de la grosseur d'une noix, gravée en intaille, qui avait appartenu, disait-on, à Néron. Le manche, d'or ciselé, figurait un dragon ailé qui sortait de dessous des feuilles de lierre. Vasari vante la finesse et la beauté de ce travail.

Cosme et Laurent de Médicis lui demandèrent dans la même année une châsse de bronze pour renfermer les reliques des saints Prothus, Hyacinthe et Némésius, qu'ils avaient rapportées de Cosentino. Cette belle châsse a été brisée ; mais on en a rapproché les morceaux, et elle est aujourd'hui conservée dans le cabinet des bronzes de la galerie des offices de Florence. Sur la face principale, deux anges en relief, d'un délicieux dessin, soutiennent une couronne de feuillage qui renferme une inscription.

En 1439, le pape Eugène IV, pendant son séjour à Florence, fit faire à Ghiberti une mitre d'or du poids de quinze livres, chargée de cinq livres et demie de pierres précieuses d'une très-grande valeur. Lorenzo enchâssa toutes ces pierreries dans des ornements rehaussés de figurines de ronde bosse. Le devant présentait le Christ sur son trône, entouré d'une foule de petits anges ; le derrière, la Vierge assise sur un siége soutenu par des anges et accompagnée des quatre évangélistes. Par ce

qui reste des travaux de Ghiberti, on peut se faire une idée du beau style et de l'exquise délicatesse de ces précieux bijoux; et s'il passe, à juste titre, pour l'un des plus grands sculpteurs des temps modernes, on peut le regarder aussi comme le premier des orfévres.

Nous devons encore comprendre parmi les travaux d'orfévrerie de Ghiberti la châsse en bronze doré de saint Zanobi, évêque de Florence, qu'il termina vers 1439 [1]. Elle est conservée dans la cathédrale de Florence, sous l'autel situé au fond de l'église et consacré au saint évêque. Cette châsse, en forme de coffre (d'un mètre quatre-vingt-dix centimètres de longueur sur quatre-vingt-cinq centimètres de hauteur), offre sur le devant un bas-relief qui représente la résurrection d'un enfant par le saint évêque [2]. Un bas-relief décore chacune des faces latérales; ils ont pour sujets des miracles de saint Zanobi. Sur la face postérieure de la châsse, Ghiberti a représenté six anges tenant une guirlande de feuilles qui entoure une inscription. Ces bas-reliefs ont toutes les belles qualités de ceux qui enrichissent les portes du Baptistère de Saint-Jean : un grand style et une belle ordonnance dans la composition des sujets, la perfection du modelé, une grâce indicible dans les figures, des expressions justes et variées dans les têtes, un goût parfait dans l'agencement des draperies, et une science infinie dans la disposition des différents plans.

L'exécution complète des deux portes du Baptistère

(1) *Deliberazioni;* Archivio dell' opera del Duomo, document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 543.

(2) Cicognara a reproduit ce bas-relief, *Storia della scultura*, t. II, pl. XX. La châsse entière a été donnée par Gonetti, *Mon. sepulcrali della Toscana.*

de Saint-Jean dura près de cinquante années, et pendant ces longs travaux Ghiberti se fit aider par de jeunes orfévres qui devinrent plus tard des maîtres habiles, tels que Masolino da Panicale, Parri Spinelli, Michelozzo Michelozzi, Antonio Filarete, Paolo Ucello, Bernardo di Bartolommeo Cenni et Antonio del Pollaiuolo [1].

Ghiberti eut deux fils, Tommaso et Vittorio, qui pratiquèrent tous deux l'orfévrerie. Tommaso fit, en 1446, des chandeliers de bronze argenté pour le Baptistère de Saint-Jean [2]. Vittorio termina avec soin, en 1461, le chambranle de la porte principale de la même église. Vasari s'est trompé en donnant le nom de Bonaccorso au second fils de Ghiberti [3]. Bonaccorso est le nom du fils de Vittorio [4].

De grands artistes sont souvent demeurés inconnus faute d'avoir eu un historien, et leurs œuvres ont été attribuées à des artistes de leur temps cités dans les écrits des biographes. Mais les recherches archéologiques ont pour but de rendre à chacun ce qui lui appartient, et nous sommes heureux de pouvoir signaler ici un contemporain, peu connu, de Ghiberti, Giovanni Turini, de Sienne, qui fut tout à la fois orfévre et

(1) Lorenzo Ghiberti, *Commentario*, publié par M. Leclanché, dans sa traduction de Vasari, t. II, p. 88, et dans l'édition de Vasari, Firenze, 1846, t. I, p. 30 et suiv.; — Vasari, Vita di Lorenzo Ghiberti; — Dott. Milanesi, *Commentario alla vita di Lorenzo Ghiberti*, à la suite de la vie de Ghiberti, dans l'édition de 1846, t. III, p. 126.

(2) *Quaderno di ricordi dell' arte de' mercatanti dal 1444 al 1449*, segnato M.; Spoglio Strozzi, t. I, p. 49, et t. II, p. 114.

(3) « Vittori di Lorenzo di Bartoluccio dee havere per gli stipiti, foglia » ed altro della terza porta di San Giovanni F. (fiorini) 1060, anno » 1461. » *Libro grande dell' arte de' mercatanti, anno 1461*, segnato F, p. 119 e 241; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112 vo.

(4) *Commentario alla vita di Lorenzo Ghiberti*, cité plus haut.

sculpteur, comme ce grand artiste dont il était l'ami.

Giovanni Turini naquit vers 1384; il était fils de Turino di Sano, habile orfévre de Sienne. Giovanni apprit de son père les principes des arts du dessin et de l'orfévrerie, et il devint en peu de temps habile dessinateur et sculpteur de mérite. Il acquit d'abord une grande réputation pour les émaux translucides sur relief, en sorte qu'il était souvent chargé d'embellir de ces charmants émaux, alors fort en vogue, les travaux d'orfévrerie commandés à d'autres orfévres. Ainsi, Ambrogio, fils d'Andrea, ayant exécuté pour les administrateurs du Dôme de Sienne une statue d'argent de saint Savino, Giovanni Turini fut chargé, en 1414, d'enrichir d'émaux le piédestal de la statue[1]. A la même époque, la commune de Sienne voulant récompenser le capitaine Tartaglia de Lavello, fit faire par notre artiste, pour l'offrir à ce seigneur, un casque d'argent qui lui valut de grands éloges[2]. Deux années après, Giovanni fit pour le Dôme de Sienne, avec le concours de son père, une statue de saint Vittorio qui était portée sur un piédestal d'argent émaillé[3].

La grande réputation que Giovanni Turini s'était acquise par ces travaux engagea les Siennois, en 1417, à confier à lui et à son père, Turino di Sano, un travail

(1) *Inventorio del Duomo e dell' opera di Santa Maria di Siena cominciato a dì* X *d'aprile* M CCCC LXVII; *Libro primo degl' invent. dal* 1426 *al* 1481; Archives de l'œuvre du Dôme de Sienne; — *Libro entrata e uscita*, à l'année 1414, p. 18; Archives susdites.

(2) Dott. Milanesi, *Commentario sulla vita di Giovanni Turini,* dans l'édition de Vasari; Firenze, 1849, t. V, p. 105.

(3) *Invent. del Duomo di Siena;* — *Libro rosso debitori creditori ad anno* 1416; Archives de l'œuvre du Dôme de Sienne.

plus important. Il s'agissait d'enrichir de six bas-reliefs de bronze doré et de statuettes les fonts du Baptistère[1]. Giovanni exécuta deux des bas-reliefs : ils représentent la nativité de saint Jean et une prédication du précurseur dans le désert ; il fit aussi trois des statuettes qui séparent les bas-reliefs : la Charité, la Justice et la Prudence [2]. L'excellence de ces sculptures les a fait attribuer à tort par M. Valery à Giacomo della Quercia[3], qui ne fit que le bas-relief de la Vocation de saint Joachim, ainsi que le prouvent les archives de Sienne. Donatello et Ghiberti exécutèrent les autres bas-reliefs et statuettes [4]. Giovanni fut encore chargé d'enrichir la corniche supérieure de la cuve baptismale d'une inscription en lettres dorées se détachant sur un fond d'émail et de faire les trois petits enfants de bronze qui sont posés sur l'édicule de marbre qui s'élève au milieu de la cuve[5]. Ces travaux de Turini, placés à côté de ceux des premiers sculpteurs du quinzième siècle, peuvent soutenir la comparaison et permettent

(1) Le Baptistère est situé au-dessous du chœur de la cathédrale. Mais par suite de la déclivité du terrain sur lequel Sienne est construite, il forme une église à part, ayant au-devant de son portail une place où plusieurs rues viennent aboutir. On y descend de la place de la cathédrale par un vaste escalier extérieur.

(2) *Libro di documenti artistici* n° 39, *al* 16 *di aprili* 1417; — *Memoriale del Camerlingo*, à l'année 1419 ; — *Libro giallo deb. e cred. dal* 1420 *al* 1444, carte 239 ; Documents renfermés dans les Archives du Dôme de Sienne, publiés par le Doct. G. Milanesi dans les *Documenti per la storia dell' arte Senese*, t. II, p. 86.

(3) *Voyages en Italie*, t. IV, p. 274.

(4) Donatello a fait le bas-relief qui représente le repas d'Hérode et les statuettes de la Foi et de l'Espérance; Ghiberti, les bas-reliefs qui reproduisent le baptême du Christ et Hérode faisant mettre saint Jean en prison.

(5) *Commentario sulla vita di Giovanni Turini*, déjà cité.

de lui assigner un rang distingué parmi les artistes de cette époque. Ils furent terminés en 1427.

En 1425, Giovanni Turini avait exécuté en marbre les figures en bas-relief de saint Jean l'Évangéliste, de saint Paul et de saint Matthieu, et avait terminé celle de saint Luc, que maître Jean d'Imola, mort en cette année, avait laissée inachevée. Ces bas-reliefs, de quatre-vingt-cinq centimètres de hauteur, sont appliqués aujourd'hui sur les murs de la chapelle du Saint-Sacrement, dans la cathédrale de Sienne [1].

Giovanni et son père, Turino di Sano, avaient fait en société, en 1424, une statue d'argent de saint Crescentio élevée sur un piédestal d'argent émaillé [2]. Peu de temps après, Giovanni fut chargé avec Nicolò Treguanuccio, autre orfévre siennois, de faire deux anges d'argent, que la république siennoise offrit au pape Martin V. Ces statuettes, hautes d'un bras (cinquante-cinq centimètres), étaient élevées sur des bases enrichies d'émaux [3]. Il fit également pour la république, en 1429, la louve de bronze allaitant Romulus et Rémus, qui est placée au-dessus d'une colonne dans la place Postierla [4]. M. Valery attribue à tort à Giacomo della Quercia cette belle œuvre de Giovanni Turini.

A partir de cette époque, Giovanni fut constamment aidé dans ses travaux par son jeune frère Lorenzo. En 1434, les deux frères exécutèrent pour la sacristie de la

(1) Le *Guide artistique de Sienne* attribue à tort ces bas-reliefs à Bartolommeo da Cortone.

(2) *Invent. del Duomo di Siena*, déjà cité; — *Libro deb. e cred.*, à l'année 1424, p. 56; Archives de l'OEuvre du Dôme de Sienne.

(3) *Commentario sulla vita di Giovanni Turini*, déjà cité.

(4) *Ibidem.*

cathédrale de Sienne un bénitier de marbre soutenu par un petit ange de bronze et enrichi de plaques de cuivre émaillé où sont reproduites des fleurs sur un fond bleu[1]. On voit encore ce joli bénitier en entrant dans la sacristie, à main gauche. Plus tard, en 1438, ils exécutèrent de nouveau ce bénitier pour la chapelle du palais public, en y ajoutant un groupe en bronze du Christ entre deux anges[2], composition gracieuse et d'un modelé excellent. En 1431, Giovanni avait fait pour le maître-autel de la cathédrale un groupe d'argent qui reproduisait l'Assomption de la Vierge. La Mère de Jésus, assise sur un trône, était entourée de six anges. Ce groupe était porté sur un piédestal d'argent décoré de sujets de la vie de Marie, en émaux de basse-taille[3]. Le poids du métal, qui était de soixante-neuf livres six onces, et l'emplacement donné au monument, indiquent des figures d'une assez grande proportion.

En 1442, les frères Turini firent pour la chapelle du palais deux statuettes d'argent, saint Pierre et saint Paul, et deux bustes de saints qui subsistent encore; et pour l'hôpital de Sainte-Marie della Scala un grand ostensoir destiné à renfermer les hosties le vendredi saint[4]. L'année suivante, ils commencèrent pour la cathédrale une figure d'argent du Christ sortant du

(1) *Inventorio del Duomo di Siena;* — *Libro giallo dal* 1440 *al* 1444, p. 142; Archives du Dôme de Sienne.

(2) *Commentario sulla vita di Giovanni Turini*, déjà cité.

(3) *Invent. del Duomo di Siena;* — *Libro giallo dell' opera del Duomo*, à l'année 1431, p. 111; — *Libro rosso debitori e creditori*, à l'année 1441; Archives de l'OEuvre du Dôme de Sienne.

(4) *Commentario sulla vita di G. Turini*, déjà cité.

tombeau. Elle ne fut terminée qu'en 1446[1]. Enfin, en 1444, ils firent pour la chapelle du palais une statuette de la Vierge tenant son Fils.

Giovanni Turini mourut en 1455, en laissant pour héritier de son atelier son frère Lorenzo, qui continua à exercer l'orfévrerie.

Michelozzo Michelozzi, fils de Bartolommeo (1396 † vers 1470), qui s'est acquis un grand nom dans l'art statuaire et surtout dans l'architecture, avait commencé par travailler chez l'orfévre Lorenzo Ghiberti, qu'il aida dans ses grands travaux. En 1426, il grava pour les officiers du fisc un cachet où se trouvait reproduite la figure de saint Thomas[2]. En 1427, tout en travaillant dans l'atelier du célèbre Donatello, il était employé à l'hôtel de la monnaie de Florence pour graver les coins des monnaies[3], genre de travail qui était alors pratiqué par les orfévres. Mais les grands travaux de sculpture et d'architecture dont fut chargé Michelozzo l'avaient éloigné de l'art de l'orfévrerie. Cependant, la statue d'argent de saint Jean, le patron et le protecteur de la ville de Florence, manquait encore au célèbre parement d'autel que la corporation des marchands avait fait faire pour l'église antique consacrée sous le vocable du saint précurseur ; Michelozzo fut chargé de l'exécuter. Il ter-

(1) *Invent. del Duomo di Siena; — Libro rosso nuovo*, p. 52; Archives de Sienne.

(2) *Stanziamento degli ufficiali del catasto di Firenze, die* XXVII, *mense sett.* 1426 ; Archivio delle Decime ; — *Deliberazioni degli ufficiali del catasto*, 1426 ; Archives de Florence.

(3) *Denunzia de' beni di Michelozzo Michelozzi agli uff. del catasto di Firenze*, 1427; Arch. delle Decime; document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 117.

mina cette statue vers 1452. Les consuls de la corporation des marchands lui accordèrent cinquante florins d'or pour son travail. La statue coûta en tout deux cent six florins d'or [1]. C'est à tort que Vasari et Baldinucci ont attribué ce bel ouvrage à Antonio del Pollaiuolo. Cette statue, qui occupe la grande niche centrale de l'autel Saint-Jean, est haute de soixante-trois centimètres. Nous en donnons la reproduction dans la planche LXI de notre Album.

Andrea, fils de Michele Cioni, surnommé del Verrocchio (1432 † 1488), avait commencé par travailler dans l'atelier de Giuliano Verrocchi, orfévre à Florence [2], et par pratiquer l'orfévrerie. Il fit, entre autres objets, quelques boutons de chape pour l'église Santa-Maria del Fiore, de Florence, un vase couvert d'animaux et d'autres fantaisies, et une belle coupe ornée d'une danse d'enfants qui faisait l'admiration de tous les orfévres. Ces beaux ouvrages, qui existaient encore du temps de Vasari, mirent Andrea fort en vogue. Le pape Sixte l'appela à Rome, et lui fit faire plusieurs figures d'apôtres en argent pour décorer la chapelle pontificale [3]. Ces travaux d'orfévrerie n'existent plus. Pendant qu'il était à Rome, Andrea étudia les statues et les fragments antiques et se décida à abandonner la profession

(1) *Quaderno di ricordi dell' arte de' mercatanti, dal 1450 al 1453*, segnato O, à l'année 1451 ; Spoglio Strozzi, t. II, p. 113 ; — *Delib. dell' arte de' merc.*, de' 2 giugno 1452; Spoglio Strozzi, t. II, p. 113 ; — *Libro grande dell' arte de' merc.*, seg. Z, p. 177 ; Spoglio Strozzi, t. I, p. 44, et II, p. 111.

(2) Del Migliore, *Riflessioni al Vasari;* Ms. Bibl. Magliabecchiana de Florence ; — Vasari, Vita del Verrocchio, Firenze, 1849, t. V, p. 139, not. 2.

(3) Vasari, Vita del Verrocchio.

d'orfévre pour s'adonner à la statuaire. La statue de bronze de David, qui est dans la galerie des offices de Florence, le beau groupe du Christ et de saint Thomas de l'église d'Orsanmichele, une foule d'autres beaux ouvrages, mais surtout la statue équestre de bronze de Bartolommeo Colleoni, qui s'élève sur la place de l'église Saints-Jean-et-Paul à Venise, l'avaient placé au rang des premiers maitres. Cependant, il n'abandonna jamais entièrement l'orfévrerie. En 1469, il fit pour la seigneurie de Florence un candélabre en forme de vase enrichi de sculptures [1]. La corporation des marchands lui demanda, en 1477, pour l'autel du Baptistère, le bas-relief qui reproduit la décollation de saint Jean [2]. Les archives de Florence constatent que ce bas-relief fut terminé en 1480 et qu'on paya pour le tout à Verrocchio trois cent quatre-vingt-dix-sept florins d'or [3].

On trouve encore dans les archives de Florence, sur le livre des délibérations du gouvernement de la république, à la date du 20 avril 1480, l'ordonnancement d'un payement de trois florins à faire à Andrea del Verrocchio pour la soudure des candélabres de bronze de la chapelle de la seigneurie [4]. Il est bien constant que ces candélabres étaient un ouvrage d'Andrea; car on n'aurait pas chargé d'une aussi mince réparation un artiste

(1) Spogli dello Strozzi; Archivio delle Riformagioni, document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 570.

(2) *Delib. dal* 1477 *al* 1481, p. 720; Spoglio Strozzi, t. II, p. 121.

(3) « Andrea del Verrocchio scultore finisce la storia del dossale » d'ariento, la quale pesò l. 30, o. 4, per cui se li pago f. (fiorini) 397, » l. (lire) 21, s. (soldi) 1, anno 1480. » *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato P, p. 274; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112 v°.

(4) *Stanziamenti, anno* 1480; Archivio delle Riformagioni di Firenze, document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 575.

qui jouissait alors d'une grande réputation, s'il n'avait pas été l'auteur des candélabres.

Andrea del Verrocchio a eu la gloire de compter parmi ses élèves le Pérugin et Léonard de Vinci.

Le célèbre Antonio del Pollaiuolo (1426†1498) entra tout jeune dans l'atelier de Bartoluccio et apprit de cet habile orfévre les principes des arts du dessin et de l'orfévrerie. Il fit en peu de temps des progrès très-rapides. Lorenzo Ghiberti, pendant qu'il travaillait aux portes de Saint-Jean, ayant remarqué l'habileté du jeune élève de son beau-père, l'appela auprès de lui et le mit à travailler sur l'une des guirlandes de l'encadrement de la porte du milieu. Antonio y introduisit une caille, qui est l'expression fidèle de la nature [1]. Sa réputation grandit rapidement, et il se sépara de Bartoluccio et de Ghiberti pour prendre, sur la place du Marché-Neuf, une boutique où il exerça pendant de longues années l'état d'orfévre. Le grand talent d'Antonio dans le dessin le porta vers la peinture. Il s'associa avec son frère Piero pour exécuter une quantité de tableaux, et il en fit seul un très-grand nombre. Il grava aussi plusieurs estampes fort estimées; il osa même aborder la statuaire, et il y réussit mieux encore que dans la peinture. Ainsi il jeta en bronze le tombeau d'Innocent VIII, où l'on voit ce pontife assis et donnant sa bénédiction, et celui de Sixte IV, qui est enrichi de bas-reliefs remarquables [2].

[1] Elle est placée sur un bouquet d'épis dans le battant à gauche, quand on entre dans l'église.

[2] Ces deux monuments sont élevés dans la basilique de Saint-Pierre de Rome : le premier est sous l'arcade à gauche en sortant de la chapelle du chœur, le second dans la chapelle du Saint-Sacrement.

Néanmoins Antonio ne cessa jamais d'exercer l'orfévrerie. Dans la déclaration de ses biens qu'il fit aux officiers du fisc de Florence en 1480, il prend la qualité d'orfévre et annonce qu'il exerce son état dans une boutique de la rue Vacchereccia [1]. Les archives de Florence constatent l'exécution par Antonio del Pollaiuolo d'un grand nombre d'importants travaux d'orfévrerie. En 1456, la corporation des marchands le chargea de faire, en société avec l'orfévre Miliano Dei, la moitié d'une grande croix pour l'autel Saint-Jean ; l'autre moitié était donnée à Betto, fils de Francesco Betti [2]. En 1457, une délibération des chefs de la corporation décida que Pollaiuolo et Miliano Dei feraient la partie inférieure du monument, et Betto la partie supérieure [3]. Le travail fut terminé en 1459, et le grand livre de la corporation, qui en constate le payement, ne parle plus que de Pollaiuolo pour les deux tiers du prix et de Betto pour l'autre tiers [4] ; en sorte qu'il est à présumer que Miliano Dei avait abandonné sa part de travail à Pollaiuolo, et que toute la partie inférieure du monument, au-dessous du crucifix, a été faite par celui-ci. Nous reviendrons sur ce sujet. Nos lecteurs pourront

(1) *Den. de' beni d'Ant. Pollaiuolo agli uff. del catasto;* Arch. delle Decime, document publié par GAYE, *Carteg. d'artisti*, t. I, p. 265.

(2) *Libro deliber. dell' arte de' mercat., anno* 1456, p. 70; Spoglio Strozzi, t. I, p. 116, et t. II, p. 117.

(3) *Libro delib. dell' arte de' mercatanti del* 30 *aprile* 1457; Spoglio Strozzi, t. II, p. 117 vº.

(4) « Croce d'ariento tutta bianca fatta per la chiesa di San Giovanni » Batista, di peso di l. 141, costò in tutto f. 3036.6.18.4 (3036 florins » 6 livres 18 sols 4 deniers), de' quali f. 2006.3.13.7 ebbe Antonio » di Jacopo del Pollaiuolo, e f. 1030.3.5 Betto di Francesco Betti » orafo. Anno 1459 »; *Libro grande dell' arte de' mercatanti* 1459, segnato E, p. 267; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111.

juger de la beauté de cette croix par la reproduction que nous en faisons dans la planche LXV de notre Album.

En 1465, la même corporation chargea Pollaiuolo de faire des chandeliers d'argent pour accompagner la croix [1]. Ils étaient enrichis de figures et d'émaux et avaient deux bras et un tiers de hauteur (un mètre vingt-huit centimètres); ils coûtèrent quinze cent quarante-huit florins; Pollaiuolo reçut dix-sept florins pour son travail [2]. Vasari fait un grand éloge de ces candélabres, qui furent fondus malheureusement en 1527, avec d'autres beaux objets d'argent, pour subvenir aux dépenses de la guerre. Les ciselures colorées d'émaux, auxquelles on a donné le nom d'émaux de basse-taille, et que nous nommons aussi émaux translucides sur relief, étaient fort en vogue au temps de Pollaiuolo [3]; habile dessinateur, modeleur et ciseleur consommé, notre artiste s'adonna à ce genre de travail, et il eut bientôt dépassé tous ses rivaux. Vasari cite les paix émaillées qu'il avait faites pour le Baptistère de Saint-Jean comme ayant excité l'étonnement de tous les connaisseurs : le pinceau le plus délicat ne pourrait, dit-il, rien y ajouter. Pollaiuolo n'avait pas manqué d'enrichir d'émaux les chandeliers et la belle croix dont nous venons de parler; malheureusement, les émaux de la croix sont presque entièrement détruits; la ciselure seule reste; elle est fort

(1) *Deliberazione de' mercatanti dell' anno* 1465; Spoglio Strozzi, t. II, p. 120 v°.

(2) *Libro di deliberazioni dal* 1468 *al* 1475, à l'année 1470, p. 104; — *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato L, à l'année 1470, p. 269; Spoglio Strozzi, t. I, p. 230, et t. II, p. 112.

(3) Sur l'historique et sur les procédés de fabrication de ces émaux, nos lecteurs devront consulter le chapitre II du titre de l'Émaillerie.

belle. Mais on peut juger du talent de Pollaiuolo dans l'émaillerie, par une paix en émail de basse-taille qui est conservée dans le cabinet des camées de la galerie de Florence. C'est un petit monument, de vingt et un centimètres de hauteur, qui figure une arcade plein-cintre dont les pilastres et l'archivolte sont enrichis à l'extérieur de charmants ornements émaillés ; à l'intérieur de l'arcade, les deux parois sont décorées de figures en pied et de bustes de saints. Au fond l'artiste a représenté le Christ mort entouré des saintes femmes et de quelques disciples. Cette composition de sept figures est renfermée dans un médaillon ; au-dessus, dans le tympan, on voit le Père éternel avec des anges. Ces beaux émaux sont bien dignes de la haute réputation de Pollaiuolo.

En 1472, la ville de Volterra s'étant soulevée contre la domination de Florence, Frédéric de Monte-Feltro, comte d'Urbin, fut chargé du commandement des troupes de la république florentine. Après vingt-cinq jours de siége, ce capitaine s'empara de Volterra et la réduisit à l'obéissance. La seigneurie de Florence voulant faire un présent au vainqueur, s'adressa à Pollaiuolo, et lui commanda une aiguière d'argent avec son bassin et un casque de même matière [1]. Le livre des délibérations de la seigneurie constate également, à la date du 11 janvier 1473, la commande faite à notre artiste d'un grand bassin d'argent [2], et nous trouvons dans l'inventaire du trésor de la seigneurie, à la date du 1er septembre de la même année, la description de ce bas-

(1) *Libro delle delib.;* Spogli dello Strozzi; Arch. delle Riform., document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 570.

(2) *Idem*, t. I, p. 571.

sin [1]. De jeunes enfants se tenant par la main, ciselés ou exécutés au repoussé, formaient comme une guirlande sur le milieu de la panse du vase. C'était une œuvre d'art, comme tout ce qui pouvait sortir en orfévrerie de l'atelier d'un artiste aussi éminent que Pollaiuolo.

La corporation des marchands devait désirer naturellement de voir son autel d'argent du Baptistère de Saint-Jean enrichi des œuvres de ce grand artiste. Aussi lui commanda-t-elle, en 1477, le bas-relief représentant la nativité de saint Jean. Il le termina en 1480 et reçut pour prix de la matière et pour son travail quatre cent quatre-vingt-sept florins et une livre [2]. Ce bas-relief est reproduit dans la planche LXIV de notre Album.

Pollaiuolo ne se borna pas à faire des pièces d'orfévrerie sculptée, il fit aussi des bijoux. Dans un recueil intitulé *Souvenirs historiques de* 1282 *à* 1460, écrit par Filippo Rinuccini, on trouve la mention de différents payements faits par celui-ci à l'orfévre Antonio Pollaiuolo pour des bijoux par lui donnés à sa femme, tels qu'une garniture de ceinture et deux chaînes d'argent doré [3].

Pollaiuolo a aussi gravé des médailles, parmi lesquelles il faut citer celle de Julien et Laurent de Médicis.

(1) « Un bacino grande nuovo con grillanda di bambocci d'ariento nel » mezzo. » *Inventario generale di tutte le mazzenzie e beni che sono appresso alla signoria, cioè di tutte le cose dedicate alla capella, della loro Udienza et degli argenti e beni per la mensa loro, dal* 1458 *al* 1479; Arch. delle Riformag. di Firenze, cod. In-4° seg. n° 101, a carte 56 v°.

(2) « Antonio di Jacobo del Pollaiuolo e compagni orafi finiscono la » storia del dossale d'ariento la quale pesò l. 29, o. 3, d. 5, et se li pagò » in tutto f. (fiorini) 487.1.16.4, anno 1480 »; *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato P, p. 286; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112 v°.

(3) *Ricordi storici di* Filippo di Cino Rinuccini, pubb. da Aiazzi; Firenze, 1840.

Le cabinet des bronzes de la galerie de Florence conserve un bas-relief de Pollaiuolo qui doit provenir d'une châsse ou d'un autel, et qui par sa dimension doit être considéré comme appartenant à l'art de l'orfévrerie. Il représente le crucifiement : la Vierge, les Maries et les disciples du Sauveur sont au pied de la croix; les têtes sont animées et remplies d'expression. On trouve aussi, parmi les dessins originaux que possède cette galerie, celui d'un bel encensoir, et sur le revers de la feuille où il est exécuté, le dessin de la navette à encens qui devait l'accompagner. Ces beaux dessins, signés ANTONIO DEL POLLAIUOLO HORAFO, auront été bien certainement mis à exécution dans l'atelier de Pollaiuolo; mais cet encensoir a disparu, comme tant d'autres objets inestimables, dans le creuset d'un fondeur.

Après Pollaiuolo, nous devons citer son contemporain Tommaso Finiguerra, qui est célèbre par l'invention qu'on lui a attribuée de l'impression des gravures sur métal. Il était fils d'Antonio Finiguerra, habile orfévre de Florence. Dans la déclaration que celui-ci fit de ses biens aux agents du fisc, en juillet 1427, il annonce que son fils Tommaso est âgé d'un an et cinq mois [1]. Maso Finiguerra étudia tout naturellement l'orfévrerie dans l'atelier de son père et devint orfévre. Il était très-bon dessinateur, et fit de charmantes aquarelles représentant des figures nues et drapées et des sujets variés. On en conserve plusieurs dans la collection de dessins de la galerie des offices de Florence. Le genre de talent de Maso Finiguerra le porta vers l'exécution des nielles, qui étaient

[1] *Den. de' beni di Ant. di Tomm. Finiguerra agli uff. del catasto;* Arch. delle Dec., publ. par GAYE, *Cart. d'artisti*, t. I, p. 111.

alors fort en usage dans les travaux de l'orfévrerie. « Il se fit, dit Vasari [1], une réputation extraordinaire » et bien méritée par ses fines gravures au burin rem- » plies de nielle ; personne ne s'était encore rencontré » qui sût graver autant de figures que lui dans un grand » ou dans un petit espace. » En 1450, la corporation des marchands lui commanda une paix pour l'église Saint-Jean [2]. D'après Vasari, il en aurait fait plusieurs pour cette église. La plus belle, qui représente le Couronnement de la Vierge, est aujourd'hui conservée dans le cabinet des camées de la galerie des offices de Florence. Elle est aussi remarquable par la beauté et la richesse de la composition que par l'excellence du travail ; mais ce qui vaut surtout à cette paix une grande célébrité, c'est qu'il en existe, à la Bibliothèque impériale de Paris, une épreuve tirée sur papier par Finiguerra avant la fusion de la nielle, épreuve qui passe pour avoir donné lieu à la découverte de l'impression des gravures sur métal [3]. M. Duchesne, dans son *Essai sur les nielles,* a signalé huit pièces exécutées par Maso Finiguerra. Le Couronnement de la Vierge de la galerie de Florence est le chef-d'œuvre du maître et le morceau le plus précieux.

La gravure des nielles était bien certainement le travail auquel Finiguerra s'adonnait de préférence et celui

(1) Vita di Antonio e Piero del Pollaiuolo.

(2) « Pace d'argento dorata, smaltata, e niellata di peso di o. 55, d. 11 » si fa per la chiesa di San Giovanni per Tommaso Finiguerra orafo e » se li paga a ragione di f. (fiorini) 1. largo l'oncia, costò in tutto » f. 66.1.6, anno 1450. » *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, 1450; segnato Z, p. 200; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111 v°.

(3) Zani, *Materiali per servire alla storia dell' incis. in rame;* Parme, 1802; — Duchesne, *Essai sur les nielles.*

qui a fait sa réputation ; cependant, Baldinucci prétend qu'il modelait bien et faisait des bas-reliefs ; cet auteur ajoute qu'on aurait chargé Finiguerra, concurremment avec Pollainolo et d'autres artistes, d'en exécuter pour l'autel d'argent du Baptistère de Saint-Jean. Baldinucci n'a fourni aucune preuve à l'appui de cette allégation, qui est démentie par les documents que nous ferons connaître en donnant la description de cet autel. Mais Finiguerra avait travaillé pour l'autel Saint-Jacques de Pistoia. Le livre de l'administration de l'Œuvre de Saint-Jacques constate, en effet, qu'en 1457 Tommaso Finiguerra et Piero, fils de Bartolommeo Sali, orfévres de Florence, reçurent la commande de chandeliers d'argent doré enrichis d'émaux, qui furent terminés en 1462 [1]. On ne sait pas la date de la mort de Finiguerra.

Parmi les grands artistes du quinzième siècle qui se sont rendus célèbres dans la peinture et dans la sculpture après avoir pratiqué l'orfévrerie, nous pouvons citer encore Lucca della Robbia (1400 † 1481), Domenico Ghirlandajo (1449 † vers 1498) et Francesco Francia (1450 † 1517).

Vasari prétend que Lucca della Robbia avait commencé par étudier l'orfévrerie avant d'attaquer le marbre et le bronze [2] ; cependant nous n'avons trouvé aucun document sur les travaux d'orfévrerie de Lucca, et nous ne l'avons cité que pour relever une erreur de Vasari, qui fixe la date de la naissance de Lucca à 1388, et en fait un élève du célèbre orfévre Leonardo. S'il est pos-

(1) *Libro d'administr. dell' opera di San Jacopo dal* 1446 *al* 1468 ; Archives de Pistoia.

(2) Vita di Lucca della Robbia.

sible que Lucca della Robbia ait fait ses premières études artistiques dans la boutique d'un orfévre florentin, il ne saurait avoir eu Leonardo pour maître. Ce grand artiste, en effet, qui était élève de Cione et dans toute la force de son talent, en 1371, à l'époque où il terminait ses beaux bas-reliefs d'argent de l'autel Saint-Jacques de Pistoia, ne pouvait encore être vivant lorsque Lucca, né seulement en 1400, put commencer à étudier les arts du dessin.

Domenico Ghirlandajo était fils de Tommaso, célèbre orfévre qui avait reçu le nom de Ghirlandajo d'une parure en forme de guirlande qu'il avait inventée et dont les jeunes Florentines raffolaient. Domenico fut donc destiné à exercer l'état de son père. Ses travaux consistaient principalement en lampes d'argent d'un grand prix. Elles furent détruites, avec la chapelle de l'Annunziata qu'elles décoraient, pendant le siége que Florence eut à subir en 1529 [1]. Domenico Ghirlandajo abandonna l'orfévrerie pour la peinture, dans laquelle il s'est rendu illustre.

Francesco Raibolini, connu sous le surnom de Francia, fut placé dès sa jeunesse dans l'atelier d'un orfévre, et devint fort habile dans l'art de l'orfévrerie. Il excellait dans la gravure des nielles et dans les émaux de bassetaille. L'académie des beaux-arts de Bologne conserve deux pièces d'orfévrerie de Francia. La première est une paix de seize centimètres de hauteur, reproduisant un petit monument composé de deux pilastres élevés au-dessus d'un soubassement et supportant une architrave au-dessous de laquelle s'ouvre une arcade; l'architrave

[1] Vasari, Vita di Domenico Ghirlandajo.

est surmontée d'un fronton hémicirculaire. Les pilastres sont couverts d'arabesques d'un goût exquis, ciselés en relief. L'arcade, qui est bordée d'un feuillage en relief se détachant sur un fond d'émail, renferme un nielle sur or. L'artiste y a représenté la scène de la crucifixion : la Vierge et saint Jean se tiennent debout au-dessous de la croix ; deux saints à genoux sont auprès d'eux ; au second plan, des anges volent dans le ciel ; le fond est rempli par un délicieux paysage. C'est une charmante composition. Deux écus armoriés, en émail, remplissent les angles formés par l'arcade. Dans le fronton, l'artiste a représenté le Christ à mi-corps sortant du tombeau avec deux anges à ses côtés. Ces figures, ciselées en léger relief, se détachent sur un fond d'émail bleu.

La seconde pièce est encore une paix qui renferme un nielle sur argent où l'artiste a représenté la résurrection du Christ ; deux soldats sont endormis auprès du tombeau. Le nielle est encadré dans une bordure de feuillages ciselés en relief. Le dessin de ces deux nielles est d'une vigueur et d'une pureté remarquables.

Ce qui mit surtout Francia en réputation, ce fut l'habileté qu'il montra dans la gravure des médailles et la fonte des monnaies, travaux qui dépendaient alors de l'orfévrerie. Il fut toute sa vie maître de la Monnaie de Bologne. Francia était déjà dans un âge assez avancé, lorsque, ayant fait la connaissance d'Andrea Mantegna et d'autres peintres, il résolut d'essayer si la peinture lui offrirait plus de difficultés que le dessin, qu'il possédait, sans contredit, au même degré que les plus habiles maîtres. Son premier tableau, exécuté pour le maître-autel de l'église de la Miséricorde hors de Bologne, est

daté et signé de sa main : FR. FRANCIA AURIFEX 1490. Il est aujourd'hui conservé dans le Musée de l'académie des beaux-arts de Bologne. C'est par une espèce de prodige dont on n'avait pas encore vu d'exemple que Francia parvint en peu d'années à se placer parmi les meilleurs peintres italiens.

On a vu que les plus habiles orfèvres de l'Italie, au quatorzième siècle et au quinzième, avaient travaillé à l'autel d'argent du Baptistère de Saint-Jean de Florence. Il nous faut à présent donner la description de ce magnifique morceau d'orfèvrerie.

VI.

Autel d'argent du Baptistère de Saint-Jean.

L'autel ou plutôt le parement d'autel de Saint-Jean est composé de cinq parties dont nous donnons la reproduction dans les planches LXI à LXIV de notre Album [1].

Au centre, une niche élégamment décorée renferme la statue d'argent de saint Jean-Baptiste, haute de soixante-trois centimètres, ouvrage de Michelozzo Michelozzi. Le saint précurseur est revêtu d'une tunique de peau de chameau que recouvre un grand manteau. Il est dans l'attitude d'un orateur, et, tenant la croix de la main

(1) Le rapprochement de ces planches donnerait l'autel en entier. Nous faisons observer seulement à nos lecteurs que, pour mieux faire apprécier la statue de saint Jean, nous l'avons fait photographier dans une proportion plus grande que les bas-reliefs. La frise ornée de statuettes règne au-dessus de la niche de la statue comme au-dessus des bas-reliefs; elle n'occupe que l'espace compris entre le socle et la frise. Au surplus, on trouve dans le texte explicatif de notre planche LXI un croquis de l'élévation de l'autel qui suffira pour en faire connaître les dispositions.

gauche, il semble indiquer de la droite « qu'un autre que lui et plus puissant que lui va venir [1]. »

De chaque côté de la statue est un grand panneau de quatre bas-reliefs qui sont encadrés dans le sens de la hauteur par trois piliers divisés en deux parties et enrichis de petites niches superposées, qui sont élégamment décorées dans le style ogival. Les niches supérieures dans chaque partie des piliers renferment des figurines en émail translucide sur relief, les autres de jolies statuettes de six à sept centimètres de hauteur. Une ligne de fleurons d'argent se détachant sur de l'émail bleu, règne au-dessus et au-dessous des bas-reliefs. Elle est accompagnée dans le haut des bas-reliefs d'une riche dentelure en arrière de laquelle, pour que rien dans ce splendide monument ne soit privé d'ornementation, l'artiste a ciselé des étoiles d'argent qui se détachent sur un fond d'émail bleu. Les bas-reliefs portent trente-six centimètres de hauteur sur trente-huit de largeur.

Les deux piliers qui sont aux bouts des grands panneaux forment un petit pan coupé sur lequel se rattache, de chaque côté, un demi-panneau renfermant deux bas-reliefs superposés. Ces demi-panneaux étaient destinés à couvrir les faces latérales de l'autel. Ils sont décorés de la même manière que les grands panneaux. Les deux pans coupés sont ornés, comme les piliers, de niches renfermant des figures en émail ou des statuettes.

Une frise couronne le monument et règne tant au-dessus des panneaux et des piliers que de la grande niche qui contient la statue de saint Jean. Elle est décorée de quarante-cinq niches ogivales qui renferment autant de

(1) Évangile selon saint Matthieu, chap. III, vers. 11.

statuettes de neuf à dix centimètres de hauteur [1]. Les tympans au-dessus des arcs sont enrichis de bustes d'argent faisant saillie. Le fond des niches est garni d'une riche décoration se détachant en argent sur de l'émail bleu. Les planches où nous reproduisons les cinq parties de ce monument feront facilement comprendre cette description.

La hauteur totale du monument est d'un mètre seize centimètres, compris le socle, de onze centimètres, sur lequel il repose. La largeur des grands panneaux est d'un mètre neuf centimètres, celle des petits de cinquante-quatre; la niche de la statue a quarante centimètres de largeur.

Voici les sujets des bas-reliefs, qui sont tous tirés de la vie de saint Jean-Baptiste :

Dans le grand panneau à la gauche de la statue et à la droite de celui qui regarde l'autel (côté de l'épître), en haut : saint Jean baptisant une foule de personnes dans le désert, et saint Jean exhortant le peuple à faire pénitence; en bas : le saint amené devant Hérode, et les disciples de saint Jean le visitant dans sa prison ;

Dans le grand panneau à la droite de la statue, du côté de l'évangile, en haut : le Christ venant trouver saint Jean dans le désert, et le baptême du Christ; en bas : saint Jean quittant ses parents pour entrer dans le désert, et une prédication de saint Jean dans le désert;

Dans le demi-panneau à la suite, du côté de l'évangile, en haut : la Vierge Marie visitant sainte Élisabeth; en bas : la naissance de saint Jean-Baptiste;

(1) Pour être exact, il faut dire que trois des niches sont veuves de leurs statues, qui ont été sans doute dérobées.

Dans l'autre demi-panneau, du côté de l'épître, en haut : la fille d'Hérodiade dansant devant la tête de saint Jean apportée dans un plat à Hérode pendant son repas; en bas : la décollation du saint précurseur.

Deux demi-panneaux auraient dû s'ajouter à ceux qui existent, afin de couvrir entièrement chacune des deux faces latérales de l'autel, mais ces demi-panneaux n'ont jamais été exécutés. Dans un temps, ils ont été remplacés, à ce que dit Gori [1], par des peintures.

Ghiberti étant le plus éminent sculpteur du quinzième siècle, les cicerone ne manquent pas de lui attribuer la plupart des bas-reliefs de l'autel; mais nous devons dire qu'aucun document ne justifie cette assertion. Ni Vasari, ni Baldinucci, ni Gori, ne lui en attribuent aucun; Ghiberti lui-même, qui dans ses Mémoires a parlé de tous les ouvrages sortis de ses mains, ne dit pas qu'il ait produit quelque œuvre pour l'autel Saint-Jean; enfin l'ordre des faits, ainsi qu'on va le voir, ne permet pas de supposer qu'il ait pu travailler à cet autel. Vasari et Baldinucci, donnent à Antonio del Pollaiuolo le bas-relief du repas d'Hérode, que Gori regarde comme étant de Verrocchio. Ce savant attribue à Pollaiuolo le bas-relief de la Nativité de saint Jean-Baptiste, et Cicognara, après avoir donné quelques notions sur ce grand artiste, ajoute que le bas-relief le plus parfait de l'autel Saint-Jean est celui du Christ venant trouver saint Jean dans le désert, et semble ainsi l'attribuer à Pollaiuolo. Enfin l'on donne généralement à Cione les deux bas-reliefs de saint Jean amené devant Hérode et de saint Jean visité dans sa prison.

(1) *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III, p. 313.

Il nous a semblé qu'avant de se prononcer sur la question d'attribution, il aurait fallu examiner d'abord les documents écrits qui subsistent, mais aucun de ces savants italiens ne s'est occupé de les rechercher. Nous avons fouillé dans les archives florentines et nous allons faire connaître le résultat de nos recherches.

Comme on l'a vu, dès la fin du treizième siècle, les Florentins avaient résolu d'enrichir l'autel de l'église Saint-Jean-Baptiste (depuis on l'a nommée le Baptistère) d'un parement d'argent enrichi de bas-reliefs reproduisant la vie du saint. Le célèbre orfévre Cione avait exécuté plusieurs de ces bas-reliefs d'argent; mais, dans la seconde moitié du quatorzième siècle, ce parement ne paraissant plus assez important pour décorer l'autel du patron de la ville de Florence, la corporation des marchands décida d'en faire exécuter un autre d'une plus grande dimension. Voici la description qui est faite de ce nouveau parement d'autel dans le grand livre de cette corporation, à l'année 1425 : « Le parement d'argent, » dossale di argento [1], que l'on place à l'autel Saint-Jean, » sur le devant du côté des degrés, se fait en huit tableaux » carrés de la grandeur d'un bras ou environ chaque tableau, avec trente figures d'argent d'une seule pièce » et massives au-dessus en manière de frise, chaque » figure placée dans sa niche; avec un tabernacle dans » le milieu partant du bas, enrichi de petites niches, dans

[1] Du Cange, *Gloss. ad script. med. et inf. latin.*, explique ainsi le mot dossale ou dorsale : « Pallium quod parietibus appenditur. » Mais l'explication détaillée que donne la description portée sur le livre de la corporation des marchands ne laisse aucune ambiguïté sur ce qu'était le dossale de Saint-Jean, qui couvrait seulement la partie antérieure de l'autel.

» lequel doit être placée, debbe stare, une grande figure » de saint Jean-Baptiste qu'on doit faire d'argent, avec » beaucoup de tores et de niches au-dessus et sur les » côtés. Ce parement posé et soutenu en entier sur bois, » se place dans une armoire de bois faite exprès. On le » dispose chaque année à Saint-Jean, la veille de la fête » de la Nativité du saint (1). »

Ainsi, dans l'origine, il ne s'agissait pas d'entourer entièrement l'autel de plaques d'argent historiées, et les détails contenus dans le document ne laissent aucun doute sur le sens du mot dossale qui y est employé : ce n'est qu'un parement d'autel que la corporation des marchands avait d'abord entendu faire. Maintenant que nous voilà fixés sur la nature du monument, recherchons la date de sa confection et les artistes qui y ont apporté leur concours.

Un document dont nous avons déjà rapporté le texte nous a appris que l'exécution du parement fut confiée, en 1366, à Berto, fils de Geri, et à Leonardo, fils de Giovanni (2). Ces deux artistes sont donc les auteurs du plan de ce splendide monument. La date de 1366 est encore constatée par une inscription en lettres d'émail et qui est ainsi conçue : ANNO. DOMINI. MCCCLXVI. INCEPTUM. FUIT. HOC. OPUS. DESSALIS. TEMPORE. BENEDICTI. NEROZZI. DE. ALBERTIS. PAULI. MICHAELIS. DE. RONDINELLIS. BERNARDI. DOMINI. CHOVONIS. DE CHOVONIBUS. OFFICIALIUM. DEPUTATORUM. On retrouve dans cette inscription les noms des officiers dé-

(1) *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato E, p. 280; Spoglio Strozzi, t. I, p. 17.

(2) *Libro uscita di San Giovanni nell' arte de' mercatanti*, p. 16; Spoglio Strozzi, t. I, p. 99 v°. Voyez plus haut, p. 427.

légués de la corporation des marchands : Benoît Nerozzi, de la famille des Alberti, Paul Michel Rondinelli, et messire Bernard Chovoni, de la famille des Chovoni, syndics de la corporation à cette époque, qui ont dirigé les premiers travaux.

Le livre des dépenses de Saint-Jean constate à l'année 1367 l'emploi de sept cent trente-cinq florins d'or en achat d'argent pour l'exécution du parement (1). On voit encore sur ce livre, à la date du 19 juin 1367, un payement fait conjointement à Berto et à Leonardo de cent florins d'or en à-compte sur le prix de leur travail, per parte di pagamento del lavorio del dossale (2). Le 30 octobre de la même année, Berto reçoit pour lui et ses aides, per se e per li suoi compagni, cent quarante florins d'or pour le compte du parement (3). Leonardo n'est plus dès lors associé à Berto, car on ne saurait comprendre un artiste de la valeur de Leonardo parmi les aides ou les ouvriers de Berto ; son nom ne reparait plus dans les comptes après 1367, et nous avons plus haut, en parlant de cet artiste, donné les motifs qui avaient dû l'engager à cesser de travailler à l'autel Saint-Jean.

Il est à croire que le travail du parement dut être suspendu en 1368. Le 5 mai de cette année, l'empereur Charles IV entra en Italie avec une forte armée et s'avança vers la Toscane. La république florentine fut obligée de lever des troupes pour s'opposer à l'empereur, qui réclamait San-Miniato, Prato et Volterra comme terres de

(1) *Libro uscita di San Giovanni nell' arte de' mercatanti*, p. 18; Spoglio Strozzi, t. 1, p. 99 v°.

(2) *Ibidem.*

(3) *Ibidem.*

l'Empire. Dans les années suivantes, Florence eut à souffrir des discordes intestines. En 1374, la peste emporta sept mille personnes dans la ville. En 1375, la république fut obligée de payer la somme énorme de cent trente mille florins au chef de bande Hawkwood, afin de sauver les récoltes des campagnes, que cet aventurier voulait brûler sur pied, à l'instigation du légat du Pape, et dans la même année elle s'allia à Bernabò Visconti, souverain de Milan, et aux villes de Sienne, de Lucques et d'Arezzo, pour faire la guerre à Grégoire XI, qui la frappa d'interdit le 3 février 1376, et qui lança sur tous les chefs du gouvernement l'anathème et l'excommunication.

On comprend que pendant la durée de ces calamités, le travail du parement d'autel ne put être continué. Cependant le Pape, qui désirait faire la paix avec les Florentins, leur avait envoyé, en 1377, sainte Catherine de Sienne avec des propositions d'accommodement; mais les chefs de la république ne crurent pas devoir accepter les conditions qui leur étaient offertes, et les négociations furent rompues. Les Florentins, qui avaient jusqu'alors observé les interdits prononcés par le pontife, résolurent de ne pas se soumettre plus longtemps à une sentence injuste. Les chefs de l'État firent ouvrir tous les temples et forcèrent les prêtres à célébrer le culte divin avec la même solennité que si l'interdit n'avait pas été prononcé. Nous retrouvons en effet à cette date de 1377, sur le livre des dépenses de Saint-Jean, une mention qui annonce une reprise des travaux du parement : c'est celle d'un payement de quatre cents florins d'or fait à Berto, fils de Geri, à Cristofano, fils de Paolo, et à Michele, fils de Monte, à valoir sur ce qui leur était dû

tant pour le travail exécuté au parement d'autel que pour l'argent qu'ils avaient fourni [1].

Le pape Urbain VI, élu après la mort de Grégoire XI, signa, en 1378, la paix avec la république et la releva, ainsi que ses alliés, des censures ecclésiastiques qu'elle avait encourues; mais de nouveaux troubles intérieurs étaient survenus et avaient cruellement agité Florence : il est à croire que le travail du parement fut encore suspendu durant ces discordes civiles. Cependant, le 21 janvier 1382, les nobles, les riches marchands et le parti des Albizzi s'emparèrent de la place publique et créèrent, pour réformer l'État, une assemblée de cent citoyens qui révoqua toutes les lois révolutionnaires portées pendant les trois années précédentes. L'ancien parti aristocratique fut rétabli dans toutes ses prééminences; il conserva à partir de ce moment le gouvernement de la république.

C'est alors que les travaux du riche parement d'argent furent continués et achevés. Le nom de Berto Geri, qui avec Leonardo en avait commencé le travail en 1366, ne paraît plus dans les comptes : il est donc à croire que cet habile orfévre avait cessé de vivre. Celui de Michele Monte, qui avait été associé à Berto Geri en 1377, ne reparaît pas davantage. Mais à la date du 30 mars 1387, on trouve, sur le livre de la corporation des marchands ouvert pour les dépenses de Saint-Jean, une mention ainsi conçue : « A Cristofano di Paolo, orfévre, lequel » a travaillé et travaille au parement d'argent qui se » fait pour l'autel Saint-Jean-Baptiste de Florence, » cent florins d'or pour partie du payement de sa peine

(1) *Libro uscita di S. Giovanni nell' arte de' mercatanti*, p. 13; Spoglio Strozzi, t. I, p. 92.

» et de la façon de l'ouvrage fait et qu'on fera audit » parement [1]. »

Le même livre constate encore [2], à l'année 1390, l'achat d'une certaine quantité d'argent pour employer dans le parement, et enfin, en 1402, Cristofano di Paolo reçoit une petite somme de deux florins pour la façon de ses travaux au parement de Saint-Jean [3] : ce payement paraît bien être un solde de compte.

Le dépouillement des livres de la communauté des marchands ne nous a fourni, en effet, depuis 1402 jusqu'en 1477, c'est-à-dire pendant soixante-quinze ans, d'autres extraits qui puissent faire snpposer qu'on ait travaillé au parement d'autel de Saint-Jean, que ceux qui ont rapport à l'exécution de la statue du saint, terminée par Michelozzo, en 1452, comme nous l'avons expliqué plus haut [4].

Ainsi, les documents que nous venons de rapporter établissent que le parement d'autel de Saint-Jean fut commencé, en 1366, par Berto et Leonardo, qui sont dès lors les auteurs du plan du monument; que le travail, suspendu probablement en 1368, fut repris en 1377 par Berto, Cristofano di Paolo et Michele Monte, et qu'à partir de 1387, Cristofano resta seul chargé de ce travail, qui fut achevé par lui en 1402, à l'exception toutefois de la statue de saint Jean, qui devait garnir la grande niche centrale.

(1) *Libro uscita di S. Giovanni nell' arte de' mercat., al* 30 *marzo* 1387; Spoglio Strozzi, t. I, p. 98 v°.

(2) *Idem,* anno 1390, p. 10; Spoglio Strozzi, t. I, p. 92 v°.

(3) *Libro grande aell' arte de' mercatanti,* segnato B, p. 261; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111.

(4) Voyez p. 464.

Mais quelle est la partie exécutée par chaque artiste dans cette grande œuvre de sculpture et d'orfévrerie? C'est ce qu'il est plus difficile de décider. Nous allons nous efforcer, autant que possible, d'éclairer la solution de la question. Vasari nous a appris que Cione, qui vivait dans la première moitié du quatorzième siècle, avait orné de sujets en bas-reliefs, tirés de la vie de saint Jean, l'ancien autel d'argent consacré au saint précurseur (1), et la tradition a toujours attribué à cet artiste les deux bas-reliefs de saint Jean devant Hérode et de saint Jean visité dans sa prison qui auraient été détachés du premier parement, dont le surplus fut fondu, et adaptés au nouveau commencé en 1366. Nous admettons volontiers la vérité de cette tradition, comme nous l'avons déjà dit, pour le bas-relief qui représente saint Jean devant Hérode; mais celui où l'on voit le saint en prison est évidemment d'une autre main. Les figures, un peu courtes et ramassées dans le premier de ces bas-reliefs, sont au contraire élancées et élégantes dans le second; le guerrier qui est à la droite du tableau porte au surplus une cuirasse bombée, qui n'était pas en usage au commencement du quatorzième siècle, époque à laquelle vivait Cione.

Quant à l'association de Berto et de Leonardo, auxquels furent confiés dans l'origine l'exécution du parement, elle nous paraît significative. Ce parement d'autel se compose en effet de deux parties distinctes : l'ossature du monument, œuvre d'orfévrerie très-difficile, qui demandait la main d'un orfévre consommé dans son art, et les bas-reliefs avec les statuettes, qui exigeaient le con-

(1) Vite d'Agostino e Agnolo.

cours d'un habile sculpteur. Or, nous savons par Vasari que Leonardo était le meilleur dessinateur de tous les orfévres de son temps, et nous possédons dans les neuf bas-reliefs de l'autel de Pistoia qu'il a signés [1], de très-belles œuvres qui viennent confirmer l'opinion de Vasari et démontrer que Leonardo était un sculpteur de mérite. Il est donc à supposer que Berto avait été chargé d'exécuter la partie architecturale du monument, et Leonardo la partie artistique, les statuettes et les bas-reliefs. L'examen attentif des neuf bas-reliefs d'argent de l'autel de Pistoia (dont nos lecteurs peuvent apprécier le mérite par celui que nous reproduisons dans la planche LX de notre Album) nous engage à attribuer à Leonardo trois des bas-reliefs du parement d'autel de Saint-Jean : saint Jean baptisant dans le désert, saint Jean exhortant le peuple à faire pénitence, et le Christ venant trouver saint Jean dans le désert. Nous serions tenté de lui attribuer aussi le Saint Jean dans la prison, dont le style est analogue à celui de ces trois bas-reliefs. Nous ajouterons qu'on voit dans les sculptures de Leonardo à Pistoia des hommes d'armes traités de la même façon que ceux qui sont debout auprès de la prison et portant l'armure bombée du soldat qui s'appuie sur son bouclier. Les trois derniers bas-reliefs, le baptême du Christ, une prédication de saint Jean, et saint Jean quittant ses parents pour entrer dans le désert, seraient de Berto Geri, de Cristofano, fils de Paolo, et de Michele, fils de Monte. Ce dernier bas-relief, qui est empreint du style adopté au commencement du quinzième siècle, pourrait bien être de Cristofano, qui a terminé le monument en 1402.

[1] Voyez plus haut, p. 428 et 413.

Mais nous n'avons aucun point de comparaison pour faire, avec certitude, entre ces artistes la répartition des trois bas-reliefs. Les statuettes sont évidemment de différentes mains, et chacun des artistes qui, à partir de 1366, a travaillé au parement, a dû en faire plusieurs.

De l'ensemble des faits et des dates qui leur sont assignées par les documents, il résulte évidemment que ni Ghiberti ni Pollaiuolo n'ont pu travailler aux bas-reliefs des deux grands panneaux. Ghiberti avait quitté Florence en 1400, n'ayant pas encore vingt ans; il y fut rappelé peu de temps après, afin de prendre part au concours ouvert pour l'exécution des portes de Saint-Jean. Il est bien à croire qu'il ne dut s'occuper que de son morceau de concours jusqu'en 1402, où le jugement eut lieu, et dans cette même année, le parement d'autel était terminé par Cristofano. Quant à Pollaiuolo, il est né postérieurement, en 1426.

Le parement était donc terminé en 1402, sauf la statue de saint Jean, qui devait occuper la niche centrale. L'exécution de cette statue était une grosse affaire, et l'on a vu plus haut par la délibération de la corporation des marchands, datée de 1425 et dont nous avons rapporté le texte, que le parement fut placé au-devant de l'autel, pendant plusieurs années, sans la statue qui en était le complément indispensable. Enfin, en 1451, la corporation chargea Michelozzo Michelozzi de la faire. C'est ce qui résulte du cahier-mémento de la corporation, où l'on trouve une mention ainsi conçue : « On donne à faire à Michelozzi, fils de Bartolommeo, » une figure d'argent de saint Jean-Baptiste, pour mettre » dans le parement d'argent, et pour son travail il devra

» avoir cinquante florins[1]. » Michelozzo mit peu de temps à exécuter cette statue; car une note de la même année constate que la statue pèse quatorze livres onze onces d'argent, au titre de onze deniers, et qu'elle avait coûté en tout deux cent six florins une livre cinq sols trois deniers[2].

En 1476, la corporation des marchands voulut faire agrandir le parement d'autel, ou pour mieux dire convertir ce parement en un autel, en couvrant les côtés de panneaux qui devaient se relier au parement. La délibération prise à ce sujet est ainsi conçue : « Autorisation » est donnée aux consuls et autres officiers de la corpo- » ration des marchands de faire finir l'autel d'argent de » Saint-Jean, c'est-à-dire les deux bouts, avec quatre » histoires qui y manquent, savoir : du côté de la porte » du Baptistère, deux histoires, qui seront l'annoncia- » tion[3], la nativité et l'accouchement, lesdites histoires » distribuées suivant le dessin qu'on fera; la troisième, » du côté de l'Œuvre de Saint-Jean, le repas et la demoi- » selle qui danse, et[4] quand on coupe la tête à saint Jean- » Baptiste; lesdites quatre histoires avec des figures de » plus de demi-relief, et ils les feront finir pour la fin » d'avril 1478[5]. » Puis, par une délibération du 2 jan-

(1) *Quaderno di ricordi dell' arte de' mercatanti, dal* 1450 *al* 1453, segnato O, à l'année 1451, p. 146; Spoglio Strozzi, t. II, p. 113.

(2) *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato Z, à l'année 1451, p. 177; Spoglio Strozzi, t. I, p. 44 v°, et t. II, p. 111 v°.

(3) On donne le nom d'Annonciation à la scène de l'apparition de l'ange à la Vierge Marie pour lui annoncer qu'elle enfantera un fils; mais ici le mot Annunziazione ne peut s'entendre que de la scène de la visite de la Vierge à sainte Élisabeth, qui sentit son enfant remuer dans son sein quand la Vierge l'aborda.

(4) Les mots « et la quatrième » sont omis dans la copie de Strozzi.

(5) *Deliberazioni de' mercatanti, dal* 1473 *al* 1477, p. 211; Spoglio Strozzi, t. I, p. 120 v°.

vier 1477, les officiers de la corporation désignèrent les artistes qui exécuteraient ces bas-reliefs. Elle est ainsi conçue : « Bernardo, fils de Bartolommeo di Cenni, » orfèvre, fera l'histoire de l'annonciation; Andrea, fils » de Michele del Verrocchio, l'histoire de la décollation » de saint Jean-Baptiste; Antonio, fils de Jacopo del » Pollaiuolo, l'histoire de la nativité; Antonio, fils de » Salvi, et Francesco, fils de Giovanni, associés, feront » l'histoire du banquet de saint Jean-Baptiste (le repas » d'Hérode où on lui présente sur un plat la tête du » saint précurseur), suivant la forme de l'ancien pare- » ment d'autel, dossale, si ce n'est que les figures qui y » sont massives seront creuses. Du reste, ces bas-reliefs » devront être de la même grandeur que ceux qui exis- » tent dans le dossale; ils devront faire encore les corni- » ches, souages, piliers, bases, ornements et cætera, et » ils devront les avoir finis entièrement le 20 juillet pro- » chain, à raison de quinze florins par livre [1]. »

Il paraît résulter des termes de cette délibération que les huit anciens bas-reliefs du parement d'autel sont des ouvrages de fonte réparés par la ciselure, et que les quatre bas-reliefs des demi-panneaux, commandés en 1477, sont au contraire des ouvrages au repoussé. Nous les avons fait reproduire dans la planche LXIV de notre Album.

Le bas-relief du repas d'Hérode avait été attribué par Vasari à Antonio del Pollaiuolo et par Gori à Andrea del Verrocchio. Ce savant avait donné à Salvi et à Francesco celui qui reproduit la décollation de saint Jean [2]

(1) *Deliber. dal* 1477 *al* 1481, p. 720; Spoglio Strozzi, t. II, p. 121.

(2) *Thesaurus veterum diptychorum*, t. III, p. 113.

La délibération du 2 janvier 1477 ne laisse aucun doute sur les auteurs des quatre bas-reliefs du quinzième siècle. Vasari et Gori se sont trompés.

Nos lecteurs connaissent déjà Andrea del Verrocchio et Antonio del Pollaiuolo; nous avons quelques mots à ajouter sur Salvi et sur Bernardo. Benvenuto Cellini cite Salvi avec éloge, comme ayant excellé dans le travail de la grosserie, lavoro di grosseria, partie de l'art de l'orfévrerie qui embrassait l'exécution des statues, des bas-reliefs et des grands vases d'argent [1]. On comprend dès lors qu'il ait pu être chargé de l'un des bas-reliefs concurremment avec Verrocchio et Pollaiuolo. Salvi vivait encore en 1514; il fit à cette époque, pour l'église de Pistoia, deux bassins d'argent enrichis d'émaux [2].

Bernardo, fils de Bartolommeo Cenni, était un élève de Ghiberti et avait travaillé dans l'atelier de ce grand maître, vers 1451, à la seconde des portes qu'il fit pour le Baptistère de Saint-Jean [3]. L'élégance des figures, l'expression des têtes, l'agencement des draperies, la bonne distribution des plans et l'entente de la perspective, qualités qui se rencontrent dans son bas-relief de la visite de la Vierge à sainte Élisabeth, dénotent un élève distingué et presque un imitateur de Ghiberti. Aussi ce bas-relief est-il un de ceux que les cicerone ne manquent pas d'attribuer à ce grand artiste, quoiqu'il fût mort depuis vingt-deux ans lorsque la corporation des marchands résolut de le faire exécuter.

(1) *Due trattati, uno dell' oref., l'altro del'a scult.*, Proœmio; Milano, 1811, p. LVIII.

(2) Ciampi, *Lettera con notizie all' arte dell' oreficeria*, 1814.

(3) *Memorie biografiche originali di Bernardo Cenni orafo fiorentino*; Firenze, 1839, p. 10.

Quatre mentions, portées à la date de 1480 sur le grand livre de la corporation des marchands, constatent le poids de chacun des bas-reliefs et le prix payé aux artistes. Andrea del Verrocchio reçut trois cent quatre-vingt dix-sept florins vingt et une livres, pour son bas-relief pesant trente livres quatre onces; le bas-relief de Salvi, pesant trente-trois livres quatre onces, lui fut payé trois cent quatre-vingt-quatre florins douze livres; celui de Bernardo Cenni, du poids de trente-six livres onze onces, fut payé quatre cent soixante-quinze florins deux livres, et celui de Pollaiuolo, dont le poids est de vingt-neuf livres trois onces, quatre cent quatre-vingt-sept florins une livre [1].

La corporation des marchands de Florence avait fait faire, pendant tout le cours du quinzième siècle, une grande quantité de belles pièces d'orfévrerie pour l'église Saint-Jean. Les plus remarquables étaient une grande croix et des chandeliers destinés à l'autel d'argent. Les chandeliers, ouvrage de Pollaiuolo, ont été fondus, mais la croix subsiste encore. La reproduction que nous en donnons, dans la planche LXV de notre Album, nous dispense d'en faire ici la description. Nous allons nous contenter de rapporter les documents qui font connaître les auteurs de ce beau monument d'orfévrerie et la date de son exécution.

Une première délibération de la corporation des marchands du 22 février 1456, décide « qu'il sera fait pour » l'église Saint-Jean une grande croix d'argent afin » d'y renfermer le très-grand et très-beau morceau de

(1) *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, *anno* 1480, segnato P, p. 274, 275, 286; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112 v°.

» la vraie croix de Notre-Seigneur qui s'y trouve, lequel » n'est pas enrichi des ornements que son importance » réclame, et est placé de telle manière qu'il est inconnu » de beaucoup de gens, qui ignorent que c'est un mor- » ceau du bois de la croix. »

Dans une délibération suivante, la corporation décide « qu'on donne à faire la grande croix d'argent pour ren- » fermer le bois de la vraie croix de Notre-Seigneur, » savoir : la moitié à Miliano, fils de Domenico Dei, et à » Antonio, fils de Jacopo del Pollaiuolo, orfévres, et » l'autre moitié à Betto, fils de Francesco Betti, orfévre; » elle devra peser soixante livres et sera travaillée de » façon qu'il y soit mis des pierres précieuses d'une » grande valeur. »

Enfin, par une délibération du 30 avril 1457, on décide que Miliano Dei et Pollaiuolo feront la partie inférieure de la croix et Betto la partie supérieure[1].

La croix fut terminée en 1459; une mention portée à cette année sur le grand livre de la communauté des marchands en donne la preuve. Elle est ainsi conçue : « La croix d'argent blanc faite pour l'église Saint-Jean- » Baptiste, du poids de cent quarante et une livres, a » coûté en tout f. 3036. 6. 18. 4 (3036 florins, 6 livres, » 18 sols, 4 deniers), sur lesquels Antonio, fils de Jacopo » del Pollaiuolo a eu f. 2006. 3. 13. 7, et Betto, fils » de Francesco Betti, f. 1030. 3. 5.[2]. » On voit par là que Miliano Dei ne parait pas lors du payement qui fut

(1) *Libro deliberazioni dell' arte de' mercatanti,* p. 70; — *Libro grande dell' arte de' mercat.,* segnato C, p. 246; Spoglio Strozzi, t. I, p. 116, 215 et 216; t. II, p. 111 et 117.

(2) *Libro grande dell' arte de' mercatanti,* segnato E, anno 1459, p. 267; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111.

fait du prix de la belle croix; cet artiste avait donc abandonné le travail ou était mort dès l'année 1456; Betto avait été chargé seulement de la partie supérieure de la croix, et il ne reçut que le tiers du prix; il est dès lors constant qu'il n'a dû faire que le crucifix avec le rocher garni d'une ceinture de tourelles qui lui sert de base; tout le surplus de l'œuvre, y compris les quatre ravissantes statuettes portées sur des piédouches, est donc de la main d'Antonio del Pollaiuolo. De charmants émaux de basse-taille décorent l'extrémité des quatre branches de la croix, le médaillon central en arrière de la tête du Christ, le point de départ des deux piédouches qui portent les statuettes de la Vierge et de saint Jean et différentes parties du pied. La matière vitreuse colorée a malheureusement été brisée et a presque entièrement disparu; mais la ciselure, qui reste à découvert, est intacte, et l'on ne saurait trop admirer la pureté du dessin et l'exquise délicatesse de l'exécution. On comprend en voyant cette merveilleuse croix, la haute réputation que Pollaiuolo avait acquise dans ce genre d'émaillerie.

VII.

Suite de l'orfévrerie du XVe siècle.

Nous n'avons cité jusqu'à présent que les orfévres qui se sont illustrés dans la sculpture et dans la peinture et ceux qui ont apporté leur concours aux travaux artistiques des autels d'argent de Pistoia et de Florence; mais les archives de l'Italie nous ont révélé les noms d'un grand nombre d'autres orfévres très-habiles, en

nous indiquant plusieurs de leurs travaux, dont quelques-uns doivent subsister encore.

Nous citerons d'abord les orfévres florentins qui exerçaient leur art dans la première moitié du quinzième siècle :

Mattèo, fils de Lorenzo, fit en 1402 une croix enrichie de figures de ronde bosse, de coraux et de cristaux. Elle restait à demeure sur l'autel de l'église Saint-Jean [1];

Giovanni del Chiaro, auteur d'un reliquaire pour un doigt de saint Jean-Baptiste, exécuté en 1423 pour l'église consacrée sous le vocable de ce saint (le Baptistère) ; il coûta en tout deux cent quatre-vingts florins [2]. Giovanni avait fait pour la même église, en 1419, un bassin et deux fioles d'argent [3];

Antonio, fils de Piero del Vagliente, exécuta en 1405, pour la corporation des marchands, un reliquaire d'argent doré qui renferma un bras de saint Philippe ; il lui fut payé trois cent cinquante florins [4] ;

Agnolo, fils de Nicolò degli Ociroli, fit en 1440, pour l'église Saint-Jean, une paire de chandeliers d'argent [5];

Rinaldo, fils de Giovanni Ghini, qui fit, en 1441, un piédestal d'argent doré pour une rose d'or donnée à l'église Saint-Jean par Ranuccio Farnèse, qui la tenait

(1) *Libro grande dell' arte de' mercatanti,* segnato B, p. 261; Spoglio Strozzi, t. I, p. 2.

(2) *Cod.* 127, *cl.* 9, p. 194; Bibliothèque Magliabecchiana de Florence.

(3) *Libro grande dell' arte de' mercatanti*, segnato S, p. 279; Spoglio Strozzi, t. I, p. 6.

(4) *Libro grande*, segnato G; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111.

(5) *Deliberaz. dell' arte de' merc., ann.* 1440, p. 33 et 37; Spoglio Strozzi, t. II, p. 6; — *Libro grande,* segnato O, p. 173; Spoglio Strozzi, t. II, p. 6.

du pape Eugène IV, et un autre piédestal de cuivre et d'argent doré pour porter une branche de corail; il fit encore pour la Seigneurie de Florence différents travaux d'orfévrerie [1];

Et Angelo, fils de Nicolò, qui aurait, suivant Gori, travaillé avec Pollaiuolo aux grands candélabres de l'autel d'argent de Saint-Jean; mais comme nous trouvons seulement dans les archives de Florence qu'il aurait doré, en 1440, deux chandeliers d'argent pour cette église [2], il est évident queGori a fait confusion. Les chandeliers auxquels Angelo a travaillé ne sauraient être confondus avec ceux qui furent exécutés par Pollaiuolo et qui étaient regardés comme une œuvre d'art remarquable. Pollaiuolo en reçut la commande en 1465, et ils ne furent terminés qu'après cinq ans de travail, c'est-à-dire trente ans après l'époque où Angelo travaillait pour l'église Saint-Jean. Pollaiuolo est d'ailleurs seul désigné dans les délibérations de la communauté des marchands, qui décident la commande à lui faite et qui en constatent le payement [3].

Parmi les orfévres de Sienne qui florissaient à la même époque, nous signalerons Goro, fils de ser Neroccio, qui naquit en 1387 [4]. Il exécuta entre autres ouvrages, en 1431, pour le Baptistère de Saint-Jean de Sienne, une statuette de la Force en bronze doré qui ne manque pas

(1) *Libro grande de' mercatanti*, segnato O, p. 173; — *Libro uscita di S. Giov., anno* 1441, p. 24; — *Libro grande de' merc.*, seg. X, p. 163; Spoglio Strozzi, t. II, p. 104 et 111, et t. I, p. 6; — *Inventorio generale di tutte le massenzie e beni che sono appresso alla Signoria dal* 1458 *al* 1479; Archives des Réformes de Florence.

(2) *Libro uscita di S. Giov., ann.* 1440, p. 23; Spoglio Strozzi.

(3) *Libro di deliberazioni de' mercatanti dell' anno* 1465; — *Libro delib. dal* 1468 *al* 1475; Spoglio Strozzi, t. II, p. 120 v°, et t. I, p. 230 v°.

(4) *Libro de' battezzati*; Archives de la commune de Sienne.

de mérite [1], et pour l'hôpital de Santa-Maria della Scala un bras d'argent destiné à renfermer un os du bras de saint Blaise [2]. Ce bras, surmonté d'une main, est découpé dans toute sa hauteur en trèfles à jour par où l'on voit la relique. Un médaillon exécuté sur la main, en émail de basse-taille, reproduit la figure du Christ. La collection Debruge possédait un calice signé par cet orfévre. Le pied, en cuivre repoussé et ciselé, est découpé en six lobes. Un rameau noueux, élégamment disposé, décrit sur chaque lobe un médaillon. Les figures du Christ, de la Vierge et de quatre apôtres, exécutées en émail translucide sur relief, remplissent ces médaillons. Le nœud est décoré de six roses, où sont représentées des figures de saints traitées de la même manière. Le surplus de la tige est orné d'une mosaïque d'émaux incrustés. Sur un listel, au-dessus du pied, on lit cette inscription : GHORO DI S.(ER) NEROCCIO ORAFO DA SIENA. 1415. La coupe est moderne ; elle a été exécutée sur le modèle de celle du calice d'Andrea Arditi, dont nous avons parlé [3] ;

Fra Giacomino del Tonchio, moine à la Chartreuse de Magiano, qui est cité pour un habile orfévre dans les mémoires de Ghiberti [4]. Il fit en 1406, pour le Dôme de Sienne, un crucifix d'argent posé sur une croix de jaspe [5] ;

(1) *Libro giallo dal 1420 al 1444, 7 marzo* 1436 ; Archives de l'OEuvre du Dôme de Sienne.

(2) *Conti correnti dal* 1436 *al* 1444, carte 390 ; Archives de l'hôpital.

(3) Le calice de Goro portait le n° 907 dans le Catalogue de la collection Debruge. Il était passé dans la collection du prince Soltykoff (n° 55 du Catalogue), et il a été adjugé à la vente de cette collection à M. Sellière, moyennant 1760 francs.

(4) *Terzo commentario,* dans les Raccolta artistica de Lemonnier ; Firenze, 1846, t. II, p. XIII.

(5) *Libro rosso deb. e cred. ad ann.* 1406, cart. 48 ; Arch. de l'OEuvre du Dôme de Sienne.

Guidino, fils de Guido, qui fit pour l'église Santa-Reparata de Florence un calice d'argent enrichi de douze émaux; la patène reproduisait en émail la scène de la résurrection du Sauveur [1];

Ambrogio, fils d'Andrea, associé à son fils Antonio: il exécuta pour la cathédrale de Sienne une statue d'argent de saint Savino, évêque. Elle était portée sur un piédestal d'argent enrichi d'émaux faits par Giovanni Turini, qui s'était acquis dans ce genre de travail une très-grande réputation [2]. L'importance seule des émaux du piédestal de la statue de saint Savino avait sans doute engagé le conseil de l'OEuvre à en confier l'exécution au célèbre Giovanni Turini; car Ambrogio savait graver et émailler comme tous les orfévres de son temps. Nous trouvons, en effet, dans l'inventaire de l'église Santa-Reparata de Florence, qu'il fit pour ce temple un calice d'argent enrichi d'émaux et d'un écu de gueules au lion d'or; la patène reproduisait une figure de Notre-Dame tenant son Fils [3];

Jacomo, fils d'Andreuccio, qui exécuta en 1434 deux grands chandeliers émaillés, du poids de vingt-huit livres, pour le maître-autel du Dôme de Sienne [4];

Giovanni, fils de Guido, qui fut chargé, en 1440, de faire pour cet autel un chandelier d'argent plus grand et

(1) *Inventario di S. Reparata di Firenze, dell' anno* 1418; Spoglio Strozzi; cod. 305, cl. 37, p. 19, Bibl. Magliabecchiana de Florence.

(2) *Inventario del Duomo dell' opera di Santa Maria di Sienna cominciato a dì* x *d'aprile* 1467; Arch. del Duomo, libro primo degl' invent. dal 1420 al 1481; — *Libro rosso debit. e cred., ad ann.* 1414, p. 108; — *Entrata escita*, p. 18; Archives susdites.

(3) *Invent. di S. Reparata*, déjà cité.

(4) *Invent. del Duomo di Siena;* — *Libro dell' opera*, coté E, p. 4 et 5, à l'année 1434, à l'année 1438, p. 39, et au 28 avril 1439, p. 44.

plus riche que ceux de Jacomo : ce chandelier était placé au centre de l'autel, accompagné de six autres chandeliers plus petits [1].

De la seconde moitié du quinzième siècle nous pouvons signaler à Florence : Pietro Paolo, fils d'Antonio Tazzi, auteur d'une masse que les massiers portaient devant les membres de la Seigneurie [2] ;

Matteo, fils de Giovanni Dei, fort habile graveur, qui fit en 1455, pour l'église Saint-Jean, une paix d'argent enrichie de nielles et d'émaux qui coûta soixante-huit florins [3] ;

Attaviano, fils d'Antonio di Duccio, qui exécuta pour Saint-Jean, en 1470, deux encensoirs d'argent au prix de cent quarante florins, et, en 1473, une clochette d'argent du poids de quatre livres; il fit encore une grande quantité d'argenterie de table pour la Seigneurie de Florence, en 1477 et 1478 [4] ;

Jacopo, fils de Lorenzo, qu'on chargea, en 1470, d'exécuter deux encensoirs d'argent pour Saint-Jean, et qui fit en 1500 un diadème pour la statue de sainte Marie-Madeleine qui venait d'être placée dans cette église [5] ;

(1) *Libro delle deliberazioni,* carte 64; Archives de l'OEuvre du Dôme de Sienne; ce document a été publié par le Doct. Milanesi, *Doc. per la storia dell' arte Senese*, t. II, p. 193.

(2) *Spoglio Strozzi al* 18 *julii* 1454; cod. 127, bibliothèque Magliab.; document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 561.

(3) *Libro grande dell' arte de' mercatanti,* segnato B, p. 213; Spoglio Strozzi, t. II, p. 111.

(4) *Libro grande,* segnato L, p. 315; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112; il a été publié par Gaye, *Carteggio d'artisti,* t. I, p. 571; — *Carte del Monte comune Giornale del Massaio dal* 1477 *al* 1478; Archives des Réformes de Florence.

(5) *Libro grande,* segnato L, p. 286; — *Deliberaz. dell' arte de' mercat. dal* 1499 *al* 1503, p. 42; Spoglio Strozzi, t. II, p. 112 et 122.

Bartolommeo, fils d'Antonio, qui reçut, en 1478, la commande d'ornements d'argent pour décorer les portes de la salle d'audience de la Seigneurie [1];

Simone, fils de Ghini, qui grava sur cuivre, en 1378, le grand sceau de la république [2];

Paolo, fils de Giovanni Sogliani, que la corporation des marchands chargea, en 1499, de faire un reliquaire en forme de petite église pour y renfermer une relique. Il fit encore, en mai 1502, une couronne d'argent pour une tête d'argent de saint Jean qu'on portait dans les processions avec les reliques du saint [3].

Parmi les orfévres de Sienne de la seconde moitié du quinzième siècle, nous nommerons Francesco, fils de Pietro. Il avait été chargé, en 1454, de faire pour le Dôme de Sienne une figure d'argent de saint Pierre tenant d'une main ses clefs et de l'autre un livre; la mort l'ayant frappé avant qu'il eût achevé son travail, cette statuette fut terminée, en 1464, par Francesco del Germana, autre orfévre siennois [4];

Et Francesco, fils d'Antonio, exécuta pour le Dôme de Sienne, en 1449, un beau tabernacle d'argent émaillé destiné à renfermer le saint sacrement; en 1454, une statuette de saint Bernardin; en 1466, la châsse qui renferme un bras de saint Jean-Baptiste, laquelle subsiste encore

(1) *Stanziamenti;* Archives des Réformes, document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 575.

(2) *Stanziamenti C., filza* 14; Archives des Réformes, document publié par Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 573.

(3) *Deliberaz. de' mercat. dal* 1499 *al* 1503, p. 9 e 48; — *Deliberaz. di* 30 *maggio* 1502; Spoglio Strozzi, t. I, p. 271, et t. II, p. 122.

(4) *Invent. del Duomo di Siena;* — *Libro rosso dell' op., deb. cred.*, p. 3; — *Libro dell' Agnolo*, p. 175; Archives de l'OEuvre du Dôme de Sienne.

dans le Dôme [1], et celle qui devait contenir un vêtement du même saint. Cette châsse avait été commencée par Giovanni Turini, qui était mort avant de l'avoir terminée; on la conserve dans l'église Della Osservanza [2].

En dehors des écoles d'orfévrerie de Florence et de Sienne, nous pouvons citer un orfévre romain, Nicolò de Guardia Grelis, dont une œuvre assez belle existe encore à Rome dans la basilique de Saint-Jean de Latran. C'est une croix processionnelle d'argent, de quatre-vingt-dix centimètres environ de hauteur, sans la hampe. D'un côté est la figure du Christ en croix, de ronde bosse, de trente-deux centimètres environ, et au-dessous, un pélican; les quatre extrémités sont décorées de groupes de figurines traitées en haut relief. De l'autre côté, au centre, est la figure du Christ bénissant, et dans les quatre fleurons qui terminent les bras de la croix sont placées celles des évangélistes. L'inscription : OPUS NICOLAI DE GUARDIA GRELIS. MCCCCLI., est gravée au bas de la face principale [3]. La croix, dont les fleurons se terminent par trois pointes ogivales enrichies de pommes de pin, semble par son style annoncer une époque antérieure au quinzième siècle, et il est à croire que Nicolò de Guardia est seulement auteur des figures, qui ont été appliquées sur

(1) *Invent. del Duomo di Siena*; — *Entrata escita*, p. 35; — *Libro rosso*, p. 251 et 253; — *Libro di memorie*, coté E, IV; — *Libro di deliberazioni*, coté E, V; Archives du Dôme de Sienne. Ces deux derniers documents ont été publiés par le DOCT. MILANESI, *Doc. per la stor. dell' arte Senese*, t. II, p. 259 et 291.

(2) *Libro del Camerlingo*, ann. 1460-1461; Arch. delle Riform. di Siena; document publié par le DOCT. MILANESI, *Doc. per la storia dell' arte Senese*, t. II, p. 314.

(3) CIAMPINI, *Vetera monimenta*, pars secunda, p. 48, a donné la reproduction des deux faces de la croix.

une croix du treizième siècle qui était conservée dans l'église de Latran.

Dans la préface qui précède son traité d'orfévrerie, Benvenuto Cellini nous fait encore connaître quelques orfévres du quinzième siècle, en indiquant la partie de l'art dans laquelle chacun d'eux avait acquis de la célébrité. Ce sont Amerigo Amerighi, que personne n'avait surpassé dans le travail des émaux; les trois frères Piero, Giovanni et Romolo del Tavolaccino, qui furent sans égaux dans l'art de monter les pierres fines en pendants et en bagues, et méritèrent des louanges pour leurs travaux de ciselure et pour leurs bas-reliefs; Bastiano Cennini, qui fit pendant longtemps les coins des monnaies de Florence; Salvador Pilli, bon émailleur; Stefano Solterighi, Zanobi del Lavachio, et enfin Piero, fils de Nino, qu'il place au rang des orfévres, bien qu'il n'ait jamais fait autre chose que des ouvrages de filigrane [1].

Indépendamment des monuments de l'orfévrerie italienne du quinzième siècle dont nous avons fait mention, il en existe quelques autres répandus dans certaines églises et peu connus. Nous mentionnons entre autres une paix d'or rehaussée de pierres fines et de perles, que possède le trésor de la Madonna à Arezzo : on y voit de chaque côté un sujet rendu par des figurines de haut-relief coloriées d'émail d'un modelé excellent et d'une grande délicatesse d'exécution; elle avait été donnée, en 1464, par le pape Pie II aux Siennois, qui en 1799 en firent présent à la ville d'Arezzo;

Deux ravissants candélabres d'argent doré enrichis de

(1) *Due trattati di* Benvenuto Cellini, *uno dell' oreficeria, l'altro della scultura;* Milano, 1811, Proœmio.

ciselures et de statuettes, qui furent donnés au trésor de Saint-Marc par le doge Cristoforo Moro (1462 † 1471);

Et dans le même trésor, une croix d'argent doré dont le centre est en cristal de roche et qui porte un crucifix de chaque côté. Une inscription qui s'y trouve donne le nom de son auteur, Jacques Patavini, et la date de 1483 pour son exécution [1].

On conserve encore dans le trésor de la cathédrale de Milan : 1° un calice d'or de forme ovoïde à dix côtes; le bas de chacune des côtes encadre une jolie figurine assise, de ronde bosse, représentant l'un des apôtres; 2° une jolie monstrance de cristal de roche montée en or; le pied, découpé à jour, reproduit un feuillage émaillé enrichi de pierres fines et de perles.

Dans le trésor de la cathédrale de Pistoia on trouve une monstrance de cuivre doré dont l'exécution remonte à l'année 1407, ainsi que le constate une inscription. Au-dessus d'un riche soubassement s'élève un pédicule qui porte un petit monument renfermant la relique; il est surmonté d'un clocheton terminé par une croix; deux anges de ronde bosse sont debout sur le soubassement, en adoration devant la relique; toute la partie architectonique est traitée dans le style ogival avec une grande délicatesse d'exécution; les anges sont modelés avec soin et d'un beau caractère; malheureusement ce joli monument est défiguré par l'addition qui a été faite, au siècle dernier, d'un vase entre la partie qui renferme la relique et le clocheton.

Dans le trésor de la cathédrale de Monza on voit un calice d'argent doré de vingt-cinq centimètres de hau-

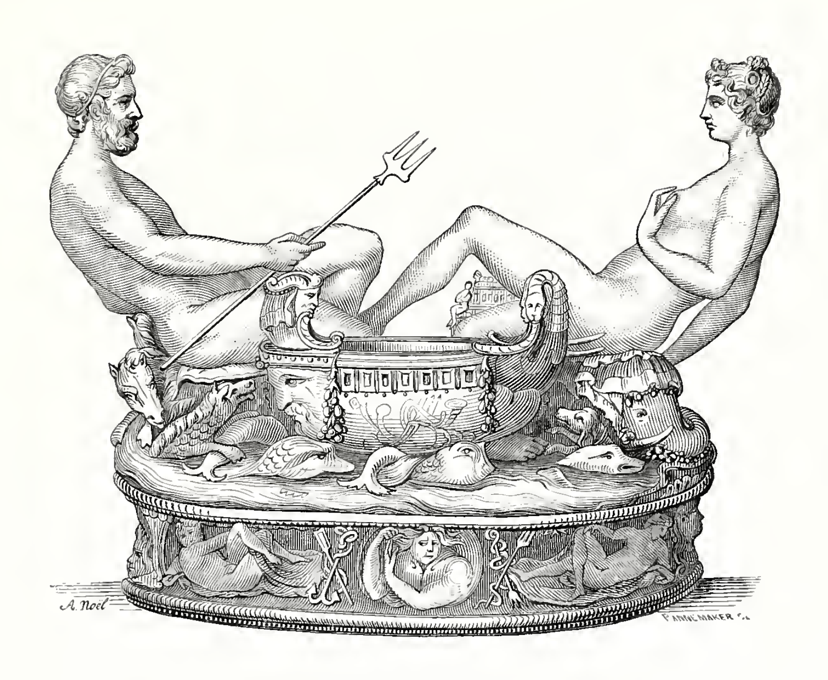
(1) *Venezia e le sue lagune*, t. II, p. 83.

teur. Le nœud est enrichi de jolies figurines placées sous des arcades ogives; le pied, d'émaux de basse-taille reproduisant des figures d'un travail très-fin; on y trouve aussi des armoiries, parmi lesquelles un écu écartelé de France ancien et de Milan.

Le caractère de l'orfévrerie italienne du quatorzième et du quinzième siècle est d'être essentiellement artistique. Tous les orfévres étaient alors des sculpteurs de talent attachés à l'école de la renaissance. A l'amoncellement des pierres précieuses qui était encore en usage au treizième siècle, ils substituèrent pour l'ornementation de leurs pièces les figures en relief et les fines ciselures. Jusqu'à la fin du treizième siècle les orfévres italiens avaient employé les émaux cloisonnés, qu'ils tenaient des Byzantins, mais qu'ils n'avaient jamais pu exécuter avec la perfection que leurs maîtres y avaient apportée. Ces peintures en émail avaient tous les défauts des mosaïques primitives, la roideur du dessin, la nullité ou la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne pouvait racheter ces défauts aux yeux des orfévres du quatorzième siècle, devenus de véritables artistes. Aussi, sans renoncer à l'emploi de l'émail, dont l'éclat était éminemment favorable à la peinture décorative des objets d'orfévrerie, ils durent chercher à l'employer d'une autre manière pour l'adapter aux productions de leur génie. Les incrustations d'émail furent donc remplacées, dans les grandes pièces d'orfévrerie et sur les vases d'or et d'argent, par de fines ciselures qui rendaient les ornements ou les sujets que l'artiste voulait représenter; des émaux translucides en teignaient ensuite la surface de leurs bril-

lantes couleurs, et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une miniature à lustre métallique. Quant aux procédés d'exécution, nous renvoyons nos lecteurs au chapitre deuxième du titre de l'Émaillerie, où nous traiterons particulièrement des émaux de ce genre. C'est dans la vie de Jean de Pise, écrite par Vasari, que nous avons trouvé la première mention des émaux translucides sur ciselure, et tout nous porte à croire que ce grand artiste en a été l'inventeur, vers 1286.





CHAPITRE VI.

L'ORFÉVRERIE AU XVIe SIÈCLE.

§ I.

EN ITALIE.

Depuis la fin du treizième siècle, l'orfévrerie italienne avait suivi pas à pas les progrès de la sculpture, avec laquelle elle s'était identifiée pour ainsi dire. Les orfévres avaient adopté des formes pures et correctes, et leur style s'était amélioré par l'étude des monuments de l'antiquité, sans qu'ils aient négligé pour cela de conserver aux pièces destinées à l'Église un caractère éminemment religieux. Au quinzième siècle, l'orfévrerie avait atteint le plus haut degré de perfection sous la direction des grands artistes qui s'y étaient adonnés. Le seizième siècle ne compta pas parmi les orfévres des artistes de

la valeur des Ghiberti, des Verrocchio, des Pollaiuolo, des Francia, et si les grands sculpteurs de cette époque consentirent à fournir des modèles à l'industrie, aucun, si ce n'est Benvenuto Cellini, ne fit de l'orfévrerie sa profession habituelle; mais il était sorti des ateliers des orfévres du quinzième siècle une foule d'artistes de talent qui perpétuèrent la tradition des maîtres. L'orfévrerie resta intimement liée à la sculpture durant tout le cours du seizième siècle, et elle s'attacha dans toutes ses compositions à la reproduction de la figure humaine. Le goût très-prononcé pour les sujets mythologiques et poétiques de la Grèce antique, qui se produisit alors, eut une grande influence sur l'orfévrerie. Pour se reposer des grandes compositions où l'on faisait figurer ordinairement les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament ou les héros de l'histoire profane, les artistes ressuscitèrent à plaisir les monstres rêvés par les anciens. Au milieu d'une végétation tortueuse de rameaux et de feuillages, au centre d'enroulements fantastiques, ils firent revivre les Centaures, les Pans, les Sylvains, les Tritons, les Néréides, toutes ces productions fabuleuses où la nature humaine et la nature animale s'unissent de la façon la plus gracieuse. La découverte des Thermes de Titus, dont les peintures inspirèrent à Raphaël la décoration des loges du Vatican, avait mis en vogue le genre auquel on donna alors le nom de grotesques, parce que les modèles s'en étaient trouvés dans des souterrains appelés grottes, et que plus tard on désigna sous celui d'arabesques. C'était un mélange de figurines, de masques, de fleurs et de fruits en bouquets ou en guirlandes, d'objets et de détails fort divers assemblés avec goût de manière à charmer

les yeux. Les orfévres ne manquèrent pas d'enrichir leurs compositions de ces arabesques, qui sont ordinairement du plus gracieux effet. Le style qui se forma sous cette influence convenait parfaitement aux bijoux, qui prirent au seizième siècle des formes d'une rare élégance. Les orfévres du quinzième siècle avaient fait un grand usage des émaux de basse-taille dans l'ornementation de leurs travaux d'or et d'argent; les procédés d'exécution de ces émaux furent perfectionnés par Caradosso et par Cellini, et ils devinrent d'un emploi général.

La damasquinerie, qui consiste à rendre un dessin par des filets d'or et d'argent incrustés dans un métal moins brillant, comme le fer ou le bronze, se prêtait trop bien aux travaux de l'orfévrerie pour ne pas avoir été mise en pratique par les plus habiles orfévres du seizième siècle [1]. Ils s'y adonnèrent avec beaucoup de succès et produisirent des coffrets, des tables, des cabinets, des toilettes en fer, dans les formes les plus gracieuses, avec des ornements, des arabesques et des sujets en damasquinure d'or et d'argent [2]. Venise et surtout Milan se distinguèrent dans la damasquinerie.

Il est un autre genre de travail auquel se livrèrent les orfévres italiens du seizième siècle. Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, ils y importèrent les procédés de la glyptique et de la taille des pierres dures. On s'occupa alors de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du seizième

(1) Consulter le titre de la DAMASQUINERIE.

(2) La vignette et le cul-de-lampe du titre de la DAMASQUINERIE reproduisent deux pièces remarquables de l'orfévrerie de fer damasquiné.

siècle ces vases jouissaient d'une faveur extraordinaire, et les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains [1]. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal de roche pour Clément VII, et que Jacopo da Trezzo, Gasparo et Girolamo Misseroni, ses élèves, faisaient aussi des vases très-recherchés. A des pièces taillées par de si habiles mains, il fallait de riches montures; aussi les premiers orfévres de l'Italie furent-ils chargés de les enrichir d'anses, de couvercles et de pieds, dans l'exécution desquels ils déployèrent toutes les ressources de leur génie. Le cabinet des gemmes de la galerie de Florence conserve un nombre considérable de ces beaux vases. On y voyait, il y a quelques années, une coupe de lapis-lazuli dont les trois anses d'or émaillé, enrichies de diamants, étaient dues au talent de Benvenuto Cellini, et un vase de cristal de roche dont le couvercle avait été ciselé et émaillé par ce grand artiste. Mais des voleurs ont pénétré dans ce riche cabinet et ont enlevé les précieuses montures de ces vases, qui ont été fondues et converties en un lingot de peu de valeur. Le Musée du Louvre possède une grande quantité de beaux vases richement montés qui proviennent du trésor de François Ier et de Henri II, et dont plusieurs ont été certainement rapportés d'Italie. Le trésor impérial de Vienne, le Grüne Gewölbe de Dresde et la chambre du trésor du roi de Bavière ont aussi recueilli de très-belles pièces des maîtres italiens. Nos lecteurs trouveront dans la planche XXVIII de notre Album la reproduction

(1) Voyez plus haut ce que nous avons dit de ces vases, au titre de la Sculpture, t. I, chap. IV, p. 387.

d'une belle coupe de lapis-lazuli, richement montée en or émaillé par un orfévre italien du seizième siècle; elle appartenait à la collection Debruge Duménil. La vignette et le cul-de-lampe du chapitre IV du titre de la SCULPTURE, t. I, p. 373 et 390, reproduisent aussi des vases de cette sorte décorés de riches montures.

A l'aide de pierres dures de couleur, taillées sous diverses formes, les orfévres italiens composèrent même des mosaïques mixtes reproduisant des portraits, dans lesquelles l'or ciselé ou repoussé, rehaussé de pierres fines, venait figurer les vêtements. Le plus bel objet en ce genre de travail est conservé dans le cabinet des gemmes de la galerie de Florence. C'est un tableau, de quarante-six centimètres de largeur sur trente-cinq centimètres de hauteur environ, représentant, en bas-relief, le grand duc de Toscane Cosme II. Le prince est agenouillé devant un autel, dans une chambre dont la fenêtre ouverte laisse voir dans le lointain le dôme de Santa-Maria del Fiore. La tête et les mains sont en jaspe de Volterra; les cheveux en cailloux d'Égypte; le justaucorps, taillé à l'espagnole, et le manteau royal sont en or ciselé et émaillé; la doublure des vêtements est en pierres de couleur; l'épée que porte la figure est d'or émaillé; le coussin sur lequel elle est à genoux, de lapis-lazuli, la nappe de l'autel, de jaspe rouge de Chypre. La calcédoine, le jaspe sanguin et d'autres belles pierres de couleur entrent dans la composition du tableau. Les diamants sont répandus en grande quantité sur les vêtements. Ce beau portrait de Cosme II était placé au milieu d'un paliotto d'or massif que ce prince faisait faire pour la chapelle Saint-Charles Borromée à Milan. Ce paliotto

n'ayant pas reçu sa destination avant la mort du duc, l'or a été fondu, le tableau central fut seul conservé [1].

Les écrits de Cellini, ceux de Vasari et les archives de l'Italie nous ont fourni les noms de quelques-uns des plus habiles orfévres du seizième siècle et de quelques sculpteurs qui ont exécuté des pièces d'orfévrerie.

Francesco Rustici, auteur de trois belles statues de bronze disposées au-dessus de l'une des portes du Baptistère de Saint-Jean [2], nous est signalé par le livre des délibérations de la communauté des marchands de Florence comme ayant fait un grand chandelier de bronze, placé devant le crucifix dans le Baptistère [3]. Les archives de la cathédrale de Florence désignent Michelagnolo di Viviano comme auteur d'une belle croix d'argent [4]. Cet orfévre fut le premier maître de Cellini. Il avait une grande réputation pour la monture des pierres précieuses, et exécutait avec une égale perfection les nielles, les émaux et les travaux de ciselure. Vasari cite comme de fort belles choses les ornements dont il décora les armures que Julien de Médicis porta dans un carrousel qui eut lieu sur la place Santa-Croce [5].

Parmi les artistes qui jouissaient d'une grande ré-

(1) *Descrizione del paliotto da altare, esistente nella guardaroba di S. M. Cesarea...*, cod., nº 2780; Biblioth. Riccardiana de Florence.

(2) *Libro di delib. de' consoli de' mercatanti, anno* 1506, p. 24, 25, 64; Spoglio Strozzi, t. I, p. 286, et t. II, p. 122 et 123; — CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 303.

(3) *Deliberazione de' mercatanti dal* 8 *settembre* 1509; Spoglio Strozzi, t. I, p. 422.

(4) *Libro debitori e creditori dell' opera di S. Maria del Fiore*, segnato 2º, anno 1521, p. 23; Archives laïques de Santa-Maria del Fiore.

(5) *Vita di* BENVENUTO CELLINI *scritta da lui medesimo;* Firenze, 1830, p. 12; — B. CELLINI, *Trattato dell' oreficeria*, Proœmio; Milano, 1811, p. 57; — VASARI, Vita di Baccio Bandinelli.

putation dans les premières années du seizième siècle, nous pouvons citer encore Cesarino Rosetti de Pérouse, qui fut chargé de faire pour la cathédrale de Sienne une statue d'argent représentant le Christ sortant du tombeau. Dans le marché qui fut passé avec l'artiste pour l'exécution de cette statue, le 6 mai 1513, on lit ces mots, qui attestent la grande importance de cet orfévre : « Teneatur facere ad perfectionem secundum famam supradicti » magistri Cesarini [1]; »

Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso, de Milan ou de Pavie. Nous aurions pu le ranger parmi les orfévres de la fin du quinzième siècle; mais il acquit sa grande réputation pendant son séjour à Rome, où il vint s'établir sous le pontificat de Jules II. Il grava des médailles pour ce pontife et pour Adrien VI; il fit ensuite les monnaies de Léon X, que Vasari cite comme incomparables. Caradosso exécuta des paix en demi-relief et quelques crucifix si bien travaillés, que Cellini le regardait comme le meilleur artiste en ce genre. Il excellait à faire les émaux translucides sur relief et les petits médaillons d'or enrichis de figures de haut-relief et de ronde bosse que les gentilshommes portaient au bonnet et les femmes dans les cheveux. D'après les Mémoires de Cellini, il vivait encore sous le pape Clément VII [2]. Le trésor de la cathédrale de Milan possède une paix d'or qu'on attribue à Caradosso, et qui est digne de ce grand artiste. Elle reproduit une arcade portée par des colonnes de lapis-lazuli, au-dessous

(1) « Il sera tenu de l'exécuter avec toute la perfection que comporte sa réputation. » DOTT. MILANESI, *Doc. per la stor. dell' arte Senese*, t. III, p. 61.

(2) VASARI, Vita di Bramante; — B. CELLINI, *Trattato dell' oreficeria*, passim; — *Vita di B. Cellini, scritta da lui medesimo;* Firenze, 1830, p. 50 et 65.

de laquelle est un groupe d'or exécuté en haut relief qui représente la scène de la mise du Christ au tombeau ; dans le tympan de l'arcade un groupe d'anges soutient les armoiries du pape Léon X, à qui ce bel objet a dû appartenir;

Domenico de Florence, orfévre de Cosme Ier, chargé de faire des armes de luxe pour ce prince [1];

Antonio, fils de Sadro de Florence, Ulivieri della Chiostra de Pise, et Francesco Salimbene de Florence, les premiers maîtres de Cellini;

Giovanni Firenzuola, fort habile à travailler la vaisselle de table et l'orfévrerie proprement dite, cose grosse;

Antonio di San Marino, le premier orfévre de Rome, qui avait été le maître de Firenzuola;

Lucagnolo, bon dessinateur;

Pazolo Arsagno, Milanais établi à Rome;

Lautizio de Pérouse, également établi à Rome : il excellait à graver les sceaux [2];

Piloto, célèbre orfévre florentin, ami de Michel-Ange [3];

Enfin Vicenzio Danti de Pérouse, peintre, sculpteur et architecte, qui avait fait dans sa jeunesse, avant de se livrer à la sculpture, des choses ravissantes en orfévrerie [4].

Mais de tous les orfévres du seizième siècle, celui qui a acquis le plus de célébrité est Benvenuto Cellini, qui naquit à Florence en 1500. Après être resté près de deux années dans l'atelier de Michelagnolo, où il avait été placé en apprentissage à l'âge de treize ans, il entra chez Antonio di Sandro, autre orfévre florentin, artiste

(1) Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. II, p. 373.

(2) *Vita di* Benvenuto Cellini, *scritta da lui medesimo;* Firenze, 1830, p. 13, 19, 24, 25, 27, 36 et 50.

(3) Vasari, Vita di Michelagnolo Buonarroti e di Baccio Bandinelli.

(4) Vasari, Degli accademici del disegno ; Firenze, 1857, t. XIII, p. 191.

de talent. Il travailla ensuite chez différents orfèvres de Florence, de Pise, de Bologne et de Sienne, où il avait été exilé à la suite d'une rixe. Tout le temps qu'il pouvait dérober à l'orfèvrerie, il le donnait au dessin, étudiant les ouvrages des grands maîtres et particulièrement ceux de Michel-Ange, pour lesquels il s'était passionné. A Pise, il visitait souvent le Campo Santo, et copiait avec ardeur les antiques qui s'y trouvaient réunis. Il alla pour la première fois à Rome à l'âge de dix-neuf ans. Pendant les deux ans qu'il y passa alors, il se livra presque exclusivement à l'étude des antiquités, qu'il n'abandonnait pour faire de l'orfèvrerie qu'autant que l'argent venait à lui manquer. On conçoit facilement qu'en suivant cette direction, Cellini, doué comme il l'était d'une imagination ardente et d'une grande intelligence, soit devenu en peu de temps un artiste distingué. Aussi la vogue qu'il sut acquérir à son retour à Florence lui permit-elle d'ouvrir pour son compte un atelier, où il exécuta une grande quantité de petits ouvrages de bijouterie. Bientôt, en 1523, une nouvelle querelle avec ses voisins l'ayant forcé de fuir de Florence, il se retira à Rome, où il séjourna jusqu'en 1537, si l'on en excepte quelques mois qu'il passa, à différentes reprises, à Florence, et le temps qu'il employa à visiter Mantoue, Naples, Venise et Ferrare. C'est durant ces quatorze années qu'il fonda sa réputation d'habile orfèvre et qu'il fabriqua ses plus beaux bijoux, les coins de la monnaie de Rome, et les médailles de Clément VII et du duc Alexandre. Cellini vint en France pour la première fois en 1537. Il fut présenté à François I[er]; mais ce prince ayant quitté Paris pour se rendre à Lyon, Cellini voulut retourner à Rome.

En 1540, François Ier le rappela auprès de lui. Pendant un séjour de près de cinq années qu'il fit à Paris, il exécuta pour le roi un grand nombre de beaux ouvrages dont il ne subsiste plus qu'une salière d'or conservée dans le cabinet des antiques de Vienne. Cellini en a donné la description dans ses Mémoires et dans le chapitre V de son Traité de l'orfévrerie, mais sa description diffère un peu de la réalité, et cela se conçoit, puisqu'il écrivait plus de vingt ans après l'exécution du monument et sans l'avoir sous les yeux. Au-dessus d'un soubassement de trente-deux centimètres environ de longueur, décoré de figures couchées et de demi-figures en haut relief, sont deux figures assises se regardant; l'une représente Neptune, le dieu de la mer, et l'autre Bérécynthe, la déesse de la terre, assise sur un rivage couvert de fleurs et de feuillages; une barque exécutée dans le style de l'antiquité, destinée à recevoir le sel, s'élève entre les deux figures au-dessus d'un bras de mer où se jouent des poissons. Nous donnons la reproduction de cet ouvrage dans la vignette qui est placée en tête de ce chapitre.

De retour à Florence, Cellini s'adonna à la statuaire. Ce fut alors qu'il jeta en bronze la statue de Persée, le buste de Cosme Ier, et qu'il sculpta en marbre un crucifix de grandeur naturelle, que Vasari regarde comme le plus beau morceau qu'on ait fait en ce genre. Il n'abandonna pas néanmoins l'orfévrerie, et fit encore de charmants bijoux pour la duchesse Éléonore. Après être resté vingt-cinq ans au service du grand-duc de Toscane comme sculpteur, orfévre et maître des monnaies, Cellini mourut en 1571, assez mal récompensé de ses grands travaux, mais laissant après lui une haute réputation justement méritée.

On ne peut douter que Cellini n'ait été un artiste des plus éminents, et qu'il n'ait fait durant sa longue vie une quantité considérable de pièces d'orfévrerie. Laissons parler son biographe italien : « Cellini, citoyen florentin, aujourd'hui sculpteur, n'eut point d'égal dans » l'orfévrerie, quand il s'y adonna dans sa jeunesse, et » fut peut-être maintes années sans en avoir, de même » que pour exécuter les jolies figures en ronde bosse et » en bas-relief, et tous les autres ouvrages de cette profession. Il monta si bien les pierres fines et les orna de » chatons si merveilleux, de figurines si bien modelées et » souvent si originales et d'un goût si capricieux, que l'on » ne peut imaginer rien de mieux. On ne saurait trop » louer les médailles d'or et d'argent qu'il grava, dans sa » jeunesse, avec un soin incroyable. Il fit à Rome, pour » le pape Clément VII, un très-beau bouton de chape, » dans lequel il représenta autour d'un diamant taillé en » pointe, plusieurs petits enfants et le Père éternel, merveilleusement ciselés en or. Clément VII lui ayant commandé un calice d'or dont la coupe devait être supportée » par les Vertus théologales, Benvenuto conduisit presque » entièrement à fin cet ouvrage, qui est vraiment surprenant. De tous les artistes qui de son temps se mirent à » graver les médailles du Pape, aucun n'a mieux réussi » que lui, comme le savent très-bien ceux qui en possèdent ou qui les ont vues; aussi lui confia-t-on l'exécution des coins de la monnaie de Rome, et jamais » plus belles pièces n'y furent frappées. Après la mort de » Clément VII, Benvenuto retourna à Florence, où il » grava la tête du duc Alexandre sur des coins de monnaie qui sont d'une telle beauté, que l'on en conserve

» aujourd'hui plusieurs empreintes comme de précieuses
» médailles antiques : ce n'est pas sans raison, car Ben-
» venuto s'y surpassa lui-même. Enfin il s'adonna à la
» sculpture et à l'art de fondre les statues. Il exécuta en
» France quantité d'ouvrages de bronze, d'argent et d'or,
» pendant qu'il était au service du roi François Ier. De
» retour dans sa patrie, il se mit au service du duc Cosme,
» qui lui commanda d'abord plusieurs pièces d'orfévrerie
» et ensuite quelques sculptures [1]. »

A l'appui du récit de Vasari, ne possède-t-on pas d'ailleurs, comme nous le disions, quelques œuvres de Cellini? Sans parler du magnifique buste de bronze de Cosme Ier et du groupe de Persée et Méduse, le ravissant piédestal de ce groupe, orné de statuettes de bronze, et le petit modèle du Persée, conservé dans la galerie de Florence, qui par leur dimension se rapprochent des travaux de la grande orfévrerie, font voir ce dont Cellini était capable dans les ouvrages qui se rattachent à cet art. Les pièces d'orfévrerie et les bijoux sortis de ses mains, dont l'authenticité n'est pas contestable, sont en très-petit nombre, il est vrai ; on ne peut guère ranger dans cette catégorie que la belle salière qu'il exécuta pour François Ier, les monnaies qu'il fit pour Clément VII et pour Paul III, la médaille de Clément VII et celle de François Ier. Il y a peu d'années encore, nous pouvions y joindre la monture d'une coupe de lapis-lazuli, offrant trois anses d'or émaillé, rehaussées de diamants, et le couvercle d'or émaillé d'une autre coupe de cristal de roche, qui étaient conservées toutes deux dans le cabinet

[1] Vasari, *Le vite de' più eccel. pitt., scult. e arch.,* Degli accademici del disegno; Firenze, 1857, t. XIII, p. 185.

des gemmes de la galerie de Florence, et qui reposaient depuis le seizième siècle dans le trésor des Médicis. Ces deux objets, que nous avons admirés plus d'une fois, ont péri dans le creuset d'un voleur.

Comme Cellini s'est occupé d'orfévrerie pendant plus de cinquante années, et qu'il a été, en qualité d'orfévre, au service de Clément VII, de Paul III, de François Ier et des ducs de Florence, on ne peut douter qu'il n'ait fait un grand nombre de pièces d'orfévrerie et de bijoux; tout n'a pas dû périr, et certes, plusieurs de ses œuvres, en dehors de celles que nous venons de signaler, doivent subsister encore. Après avoir examiné avec soin les œuvres de sculpture de Cellini, ses pièces d'orfévrerie et ses bijoux authentiques, pour se pénétrer de son style, et après avoir étudié, dans le traité qu'il a publié sur l'orfévrerie, les procédés de fabrication qu'il indique comme lui étant personnels, on peut arriver à désigner quelques pièces qui, sans avoir pour elles l'authenticité des premières, peuvent cependant passer avec quelque certitude pour être sorties de ses habiles mains. Voici celles que nous avons vues : Dans l'argenterie du grand-duc de Toscane, trois coupes et un flacon d'or émaillé, enrichies d'anses en forme de dragons ailés à têtes fantastiques, qui sont d'un dessin ravissant et d'une merveilleuse exécution; ces pièces portent les armes des Médicis et des Farnèse;

Dans le cabinet des camées de la galerie des offices de Florence, la monture d'or émaillé d'un camée antique (nos 58-23) représentant Bacchus;

Dans le cabinet des antiques de Vienne, un médaillon ovale d'or émaillé : Léda y est représentée à demi-cou-

chée et caressée par Jupiter, métamorphosé en cygne; l'Amour, debout, sourit aux amants. Ces figures de haut relief, coloriées en émail, se détachent presque entièrement du fond. Le médaillon est encadré dans un cartouche exécuté en or ciselé et émaillé, rehaussé de pierres fines. Ce bijou passe pour celui dont Cellini parle dans ses Mémoires, comme l'ayant fait pour le gonfalonier de Rome, Gabriello Cesarino;

Dans la collection de M. J. B. Beresford Hope, à Londres, une magnifique aiguière en agate onyx, de vingt-six centimètres de hauteur, montée en or émaillé; elle est enrichie de figurines de ronde bosse et de têtes d'un modelé parfait, de rinceaux d'un goût exquis, et parsemée de pierres fines. Cette pièce appartenait à la France et faisait partie de la collection du Louvre, où elle a été volée, le 29 juillet 1830, lorsque le Louvre fut enlevé par le peuple révolté contre les ordonnances de Charles X. Elle avait été cataloguée dans l'inventaire des diamants de la couronne fait en 1791 et estimée cent mille francs : elle vaut plus du double aujourd'hui [1];

Dans le musée du duc de Saxe-Gotha, la couverture d'or d'un petit livre d'heures, de huit à neuf centimètres carrés. Sur chacun des ais est ciselé en relief un sujet de sainteté placé sous une arcade; des figures de saints occupent les angles; le tout est encadré dans des bordures composées, comme les arcades, de diamants et de rubis. Trois petits bas-reliefs, d'une grande finesse d'exécution, décorent le dos de cette charmante couverture.

[1] *Inventaire des diamants de la couronne, perles, pierreries, tableaux et autres monuments des arts, fait en conformité des décrets de l'Assemblée nationale des* 26 *et* 27 *mai et* 22 *juin* 1791; Imprimerie nationale, Paris, 1791, p. 101.

Serait-ce celle que fit Cellini d'après les ordres de Paul III, et qui fut offerte en présent à Charles-Quint?

On trouve encore de lui dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, la monture d'un camée antique de forme ovale (1). Cette monture ciselée et émaillée est enrichie de figurines de ronde bosse et de mascarons colorés d'émail; au sommet, la figure de la Victoire tient enchaînés à ses côtés deux prisonniers assis.

On a cru pouvoir attribuer à Cellini un beau bijou ciselé et émaillé où l'on voit deux figures de ronde bosse placées sous une arcade en pierres fines, un médaillon qui reproduit les figures d'Adam et d'Ève, et un petit cartouche destiné à servir de cadre à un portrait. Ces trois pièces, qui appartenaient à la collection Debruge Duménil (2), sont reproduites sous les n[os] 2, 4 et 5 dans la planche LXVIII de notre Album.

Le Traité que Cellini, à l'exemple de Théophile, a écrit sur l'art qu'il cultivait (3), fait connaître les procédés de fabrication en usage de son temps et ceux qu'il mit lui-même en pratique. Il serait beaucoup trop long ici d'analyser ce curieux livre; il nous suffira d'indiquer les matières qui en font l'objet, pour donner une idée des connaissances variées que devait posséder, au seizième siècle, un artiste qui voulait embrasser toutes les parties de l'art de l'orfévrerie. Le chapitre I[er] traite de la joaillerie, de la nature des pierres précieuses, de leur

(1) N° 189 du Catalogue de M. Chabouillet, 1858.

(2) N[os] 992, 993 et 994 de notre *Description* de cette collection, déjà citée.

(3) *Due Trattati di* Benvenuto Cellini, *uno dell' oreficeria, l'altro della scultura;* Milano, 1811. Le Traité de l'orfévrerie a été traduit en français par M. Eugène Piot et publié dans *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. II, p. 241.

sertissure et de la doublure des pierres de couleur. Le chapitre II donne la manière de composer la nielle et les procédés à employer pour nieller. L'art de travailler le filigrane est le sujet du chapitre III. Le chapitre IV a pour objet la fabrication des émaux translucides sur relief, autrement dits émaux de basse-taille. Le chapitre V enseigne la bijouterie proprement dite, il lavoro di minuteria, et l'art de travailler au repoussé et de ciseler les feuilles d'or et d'argent, lavori di piastra, pour en former les figurines qui décorent les bijoux ou en tirer les statuettes qui entrent dans la composition des pièces d'orfévrerie de petite dimension. Aux détails dans lesquels entre Cellini sur les parties de l'art comprises dans le chapitre cinquième, on s'aperçoit facilement que c'étaient celles qui lui plaisaient le plus. Il décrit dans ce chapitre le bouton de chape exécuté pour Clément VII, qui faisait l'admiration de tous les artistes, comme nous l'a appris Vasari, et la salière d'or de François I[er], dont les deux figures principales, Neptune et Bérécynthe, ont près de vingt centimètres de hauteur. Les travaux de minuteria, les bijoux proprement dits, étaient tous travaillés au ciselet; rien n'était fondu ni estampé. On comprenait dans les objets de minuteria les anneaux, les pendants, les bracelets et certains médaillons, medaglie di piastra d'oro sottilissimo, qui se portaient au chapeau et dans les cheveux. Ces bijoux, fort en vogue, se faisaient de deux manières : tantôt les figurines étaient repoussées sur une feuille d'or; tantôt, après avoir été repoussées presque jusqu'au point de devenir de ronde bosse, elles étaient détachées du champ de la feuille d'or et appliquées

sur un fond de lapis-lazuli, d'agate ou de toute autre matière précieuse; c'est ainsi qu'a été exécuté le bijou reproduisant Adam et Ève, qu'on voit sur notre planche LXVIII. Ces médaillons recevaient une bordure d'encadrement ciselée et souvent enrichie d'émaux. Cellini s'étend avec complaisance sur la fabrication de ce genre de bijou, et enseigne avec détail les divers procédés mis en usage soit par Caradosso, qui y excellait, soit par lui-même; il donne aussi la description de quelques-uns des plus beaux bijoux qu'il ait exécutés, notamment de celui qu'il avait fait pour le gonfalonier Cesarino, que nous venons de décrire. Le chapitre VI fait connaître la manière de graver en creux l'or, l'argent et le bronze, et de faire les sceaux des princes et des cardinaux. L'art de graver les monnaies et les médailles est développé dans les chapitres VII, VIII, IX et X. Les chapitres XI et XII sont consacrés à l'orfévrerie proprement dite, il lavorar di grosserie d'oro e di argento; Cellini y enseigne différentes manières de fondre le métal et de le couler en feuille, et aussi la fabrication des vases d'or et d'argent. L'exécution des statues d'argent, grandes comme nature ou d'une proportion colossale, fait l'objet du chapitre XIII. Les dix derniers chapitres sont employés à l'exposition de certains procédés qui se rattachent au matériel de la fabrication, tels que ceux de la dorure de l'argent et de la coloration de l'or.

Cellini, ainsi que Théophile, a été soumis jusqu'à un certain point aux erreurs de son temps : il lui arrive, par exemple, de dire que les pierres fines, comme toutes les choses de la nature, produites sous l'influence de la lune, sont composées de quatre éléments; néanmoins, et bien

que les procédés de fabrication se soient matériellement améliorés dans certaines parties depuis le seizième siècle, nos orfévres peuvent puiser d'utiles enseignements dans son Traité. Sous le rapport de l'histoire de l'art, il sert à nous faire connaître le style des plus beaux bijoux de Cellini, et permet de les faire revivre en quelque sorte, tant ses descriptions sont nettes et précises. Il nous reste une dernière remarque à faire, c'est que, sur beaucoup de matières, le Traité de Cellini présente une grande analogie et quelquefois une conformité parfaite avec celui que Théophile avait écrit plus de quatre cents ans avant lui. Ainsi, la manière d'exécuter les travaux au repoussé et les procédés de la fonte des anses de vases offrent beaucoup de ressemblance dans les deux traités : si les doses qui entrent dans la composition de la nielle sont différentes, le mode d'application sur la plaque d'or ou d'argent gravée est le même. Les pratiques de l'art de la fin du onzième siècle s'étaient donc transmises par tradition jusqu'au seizième, presque sans altération. Ce fait n'est-il pas encore à la gloire de ce moyen âge si déprécié, si peu connu?

Après Cellini, il nous reste à nommer deux artistes qui ont eu une assez grande réputation dans le dernier tiers du seizième siècle : Vanuola de Scesi et Antonio de Faenza. Vanuola, établi à Florence, fit une statue de la Gaieté lors de l'entrée de Jeanne d'Autriche dans cette ville; il était très-habile dans les ouvrages sculptés [1]. Antonio s'occupa spécialement d'orfévrerie religieuse. L'un de ses plus beaux ouvrages fut une croix et des chandeliers d'argent donnés à la basilique Vaticane par Alexandre Farnèse [2].

[1] Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 252.
[2] *Idem*, t. III, p. 39.

Lorsqu'on sait à quel point l'orfévrerie a été pratiquée en Italie au seizième siècle, on s'étonnera peut-être que nous ayons cité un aussi petit nombre d'orfévres; la raison en est cependant facile à comprendre. Au quatorzième et au quinzième siècle, aucune création artistique n'était produite sans motif et sans une destination prévue à l'avance, et comme le goût du luxe et des arts s'étendait à toutes les productions de l'industrie, depuis le mobilier religieux jusqu'aux bijoux, aux armes et aux meubles à l'usage de l'habitation, les artistes trouvaient dans les arts industriels, et presque là seulement, un utile emploi de leur talent. L'orfévrerie étant fort en honneur, un grand nombre parmi les plus habiles se firent orfévres, bien certains qu'ils étaient de trouver un beau profit dans cette brillante profession. Chacun d'eux produisit des œuvres dont il avait conçu l'idée et qu'il avait mises à exécution de ses mains, véritables objets d'art qui auraient suffi à mettre leur nom à l'abri de l'oubli. Il y a plus, la plupart d'entre eux, tout en pratiquant l'orfévrerie, surent se placer au premier rang des sculpteurs et des peintres, et ont laissé des œuvres qui rendaient leurs noms impérissables. Mais dès la fin du quinzième siècle, le goût des arts s'étant répandu dans les hautes classes et dans les classes riches de la société, les artistes de talent purent multiplier des œuvres sans but et faire de l'art pour l'art et sans aucune application, en donnant carrière à leur imagination. Les artistes de second ordre, qui n'avaient d'autre habileté que celle de la main, restèrent attachés presque seuls aux arts industriels; et comme ils n'avaient pas le génie créateur de leurs devanciers, et qu'ils ne pro-

duisirent rien en dehors des œuvres de l'orfévrerie, qui ont péri presque toutes, leurs noms ont été oubliés.

Cependant les productions de l'orfévrerie se ressentirent à peine de cette désertion des grands artistes, parce que s'ils ne travaillèrent plus de leurs mains comme orfévres, ils fournirent des modèles enfantés par leur génie à des mains fort habiles et bien capables de les exécuter. Le cabinet des dessins de la Galerie des offices de Florence conserve un assez grand nombre de dessins faits pour les orfévres. Nous citerons entre autres, de Perino del Vaga, un magnifique coffret (n° 744) avec trois figures sur le couvercle, des bas-reliefs et de jolis détails dans le corps du meuble; du même, un candélabre; de Benedetto da Rovezzano, de délicienses coupes (n° 686); de Benedetto Pocelli, un très-beau vase à couvercle (n° 705); de Francesco Salviati, un coffret (n° 759). C'est Polidore de Caravage qui a laissé le plus grand nombre de dessins d'orfévrerie; ce sont des vases d'un grand style et des coupes à couvercle (n°s 812 à 816, 828 et 829), et un coffret (n° 737) avec deux figures sur le dessus. Soutenue par de pareils modèles, l'orfévrerie italienne devait conserver la haute réputation qu'elle s'était si justement acquise.

Le bon goût et la finesse de l'exécution qui faisaient le charme des productions de l'orfévrerie du seizième siècle, commencèrent à se perdre au dix-septième. Maximilien Soldani, orfévre florentin dont la réputation était très-grande à cette époque, avait oublié les beaux modèles du quinzième et du seizième siècle [1] qui avaient placé l'Italie au premier rang pour les travaux de l'orfévrerie.

[1] Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 252.

§ II.

L'ORFÉVRERIE AU XVI[e] SIÈCLE EN FRANCE.

I.

L'orfévrerie proprement dite.

L'orfévrerie italienne avait jeté un si vif éclat au quinzième siècle, et avait été pratiquée par des artistes d'un si grand renom, qu'elle devint au seizième un sujet d'étude et d'émulation pour tous les orfévres de l'Europe. Mais dès la fin du quinzième siècle, la sculpture française avait fait d'immenses progrès et avait produit de splendides monuments. Il est donc à croire que sous l'influence des grands artistes qui surgirent alors, l'orfévrerie avait déjà commencé à abandonner le genre flamand et à améliorer son style, lorsque les expéditions de Charles VIII, de Louis XII et de François I[er] en Italie firent connaître les belles productions de l'orfévrerie italienne et en répandirent le goût.

Louis XII, au commencement de son règne, craignant que les métaux précieux ne fussent retirés de la circulation en trop grande quantité par les travaux de l'orfévrerie, avait défendu aux orfévres, par un édit de 1506, « de fabriquer aucune vaisselle de cuisine d'ar-» gent, bassins, pots à vins, flacons et autre grosse » vaisselle, sans l'autorisation du roi. » Il leur était seulement permis de faire « des tasses et pots d'argent du » poids de trois marcs et au-dessous, salières, cuillers » et autres menus ouvrages de moindre poids, avec tous » ouvrages pour ceintures et reliquaires d'église. » Ces dispositions ne pouvaient atteindre le roi, qui était, ainsi

que la reine Anne, grand amateur des merveilles de l'orfévrerie. Aussi les grandes villes du royaume payaient-elles la bienvenue du souverain en pièces d'orfévrerie. Lorsque Louis XII entra à Tours, en 1500, la ville lui offrit une grande médaille d'or qui reproduisait son portrait; le sculpteur Michel Colombe en avait fourni le modèle, l'exécution était due à l'orfévre Papillon. Lors de la seconde entrée de la reine Anne à Paris, la ville lui avait offert une nef d'or du poids de cinquante-neuf marcs deux onces. On en trouve la description dans un inventaire de la riche vaisselle de Louis XII et de la reine Anne, dressé le 3 juin 1505 [1], quand elle fut remise en garde au peintre Jean de Paris, valet de chambre du roi et de la reine, qui en était constitué le gardien. On voit par cet inventaire que l'argenterie de la reine avait été faite par Arnoul du Viviers, et celle du roi par Henri. Ce Henri était sans doute Henri de Messiers, qui avait été élu garde de la corporation en 1502 [2]. Parmi les orfévres parisiens en grande réputation à cette époque, il faut citer encore Matthieu Le Vachet; il avait été l'un des six gardes de la corporation en 1486; il fut élu de nouveau à cette fonction en 1512 [3]; il était fournisseur des princes de Lorraine.

Les dispositions de l'édit de 1506 avaient porté un grand préjudice à l'art de l'orfévrerie, en forçant les grands seigneurs de s'adresser à des orfévres étrangers lorsqu'ils voulaient convertir leur ancienne vaisselle

(1) *Inventaire de la vaisselle d'or baillée à Jean de Paris le 3 juin* 1505; Ms., Bibl. imp., fonds des Blancs-Manteaux, nº 49, fol. 213.

(2) M. Paul Lacroix, *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie*, p. 160.

(3) *Idem.*

d'argent en pièces élégantes exécutées dans le style de la Renaissance. Aussi Louis XII, voulant retirer l'orfévrerie de l'état de langueur dans lequel les guerres du quinzième siècle avaient plongé ce bel art, et donner aux orfévres français la possibilité de lutter avec les Italiens, leva les prohibitions que les anciennes ordonnances imposaient à leur industrie, en les autorisant, par une déclaration du 7 février 1510, à battre et à forger toute sorte de vaisselle d'argent de tels poids et façon que chacun jugerait convenable. En donnant de tels encouragements à l'orfévrerie, le roi suivait les inspirations du cardinal Georges d'Amboise, son ministre. Ce prélat, appréciateur intelligent des beautés de l'orfévrerie italienne, en avait rassemblé de magnifiques productions dans son château de Gaillon. A sa mort, qui arriva en 1510, ses neveux se partagèrent les objets qu'il avait recueillis : le sire de Chaumont eut pour sa part toute la vaisselle dorée, une partie de la vaisselle d'argent, et une coupe qu'on estimait deux cent mille écus. De si beaux modèles, venus à la connaissance des artistes français, contribuèrent pour beaucoup à l'abandon définitif de l'ancien style flamand et à l'adoption de celui de la renaissance italienne.

La cérémonie des obsèques de Louis XII fut somptueuse; on exposa l'effigie du roi, revêtue des habits royaux; la couronne d'or qui ornait la tête avait été exécutée par Louis Deuzan et Pierre Mangot, orfévres du roi.

La petite église de Saint-Jean du Doigt (Finistère) possède un calice qui remonte aux premières années du seizième siècle; il passe pour lui avoir été donné

par la reine Anne de Bretagne, en 1506. Ce calice d'argent doré n'a pas moins de trente-cinq centimètres de hauteur; il est enrichi, sur la coupe et sur le pied, d'ornements en relief reproduisant des dauphins et des cornes d'abondance qui se terminent en volutes et en expansions feuillues. Le nœud est décoré de huit niches plein cintre dans lesquelles sont des figures de saints en pied. La patène est égalcment décorée d'ornements en relief. Deux figures d'enfants, dont le corps se termine par une longue volute feuillagée, tiennent une couronne qui encadre un buste d'homme coiffé de longs cheveux et portant une longue barbe. Au centre est un émail peint représentant la Vierge et saint Joseph en adoration devant l'enfant Jésus. M. Alfred Darcel a dessiné ce calice et en a publié la gravure, avec une excellente dissertation, dans les *Annales archéologiques* (1). Le savant archéologue, en se fondant sur quelques détails architectoniques, et surtout sur la présence de l'émail peint qui se rattache à l'école des Courtois, du milieu du seizième siècle, a pensé que ce calice devait être d'environ cinquante ans postérieur à la date qui lui est donnée par la tradition. Cependant il nous a semblé que les ornements sont trop lourds et que la décoration est trop peu harmonieuse pour appartenir au milieu du seizième siècle, à une époque où les œuvres de l'orfévrerie étaient empreintes d'une rare élégance. On doit, ce nous semble, y reconnaître plutôt le caractère de la renaissance française à son début, et le travail d'un artiste breton qui n'avait pas encore subi l'influence de l'art italien. La patène peut avoir été faite

(1) T. XIX, p. 328.

plus tard dans le même style, pour remplacer la patène primitive détachée de son calice par quelque accident; l'orfévre qui l'aura faite y aura placé un émail de son temps, mais le calice nous paraît bien appartenir à l'art français des premières années du seizième siècle.

Lorsque François Ier succéda à Louis XII (1515), l'orfévrerie française avait déjà obtenu une réputation justement méritée. Sous l'influence des habiles statuaires, promoteurs de la renaissance française, elle savait produire de grandes pièces de sculpture. L'orfévrerie parisienne était à la tête de ce mouvement artistique; aussi, lorsque François Ier fit son entrée à Paris, le prévôt des marchands et les échevins de Paris lui offrirent-ils au nom de la ville une pièce de sculpture en orfévrerie : c'était « un image de sainct François assis sur un pied » double à quatre pilliers, entre lesquels pilliers estoit une » salamandre couronnée tenant en sa gueule un escriteau » émaillé de rouge et de blanc, auquel estoit escrit : NUTRISCO ET ESTINGUO; et au-dessus d'icelle couronne, un » petit ange tenant une cordelière, en laquelle estoit assise une grande table d'esmeraude carrée; icelui image » portant de haut, compris le pied et le chérubin, deux » pieds et demy ou environ; le tout d'or, pesant quarante-trois marcs quatre onces cinq gros, touché et prisé » par le maistre de la monnoye de bon or à vingt-trois » karats [1]. » Bien que cette description soit un peu écourtée, elle permet de reconnaître dans le don de la ville de Paris au roi un petit monument, enrichi de figures de ronde bosse, qui servait de piédestal à une grande statuette de saint François, patron du roi.

[1] TH. GODEFROY, *Le Cérémonial françois*, t. I, p. 278.

Peu d'années après l'avénement de François Ier, la corporation des orfévres pouvait compter parmi ses membres un bon nombre de sculpteurs de talent, et les pièces d'orfévrerie sculptées étaient produites en abondance. Nous avons sur ce point le témoignage non suspect de Benvenuto Cellini, qui constate dans son Traité de l'orfévrerie qu'on travaillait à Paris plus que partout ailleurs en grosserie, di grosserie, ce qui comprenait l'orfévrerie d'église, la vaisselle de table et les figures d'argent de toute dimension, et que les travaux qu'on y exécutait au marteau avaient atteint un degré de perfection qu'on ne rencontrait dans aucun autre pays (1).

Les productions artistiques des habiles orfévres français du premier quart du seizième siècle ont malheureusement disparu. La nécessité de fournir la rançon de François Ier, les guerres de religion, les besoins de Louis XIV, qui le forcèrent à faire fondre les plus belles pièces de son argenterie et du trésor de la couronne, et en dernier lieu la révolution de 1793, les ont fait réduire en lingots, et nous ne pouvons en signaler aucune comme existant encore, mais nous trouvons dans certains documents des descriptions qui viennent à l'appui de l'opinion de Cellini. Ainsi l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais, de 1573 (2), qui fut fait par récolement d'un inventaire dressé en 1532, constate que le roi François Ier avait fait don à la Sainte-Chapelle de son buste en or. Le buste était porté sur un piédestal d'argent doré où se trouvaient les armes du roi en or et le F initial de son nom.

(1) *Trattato dell' oreficeria;* Milano, 1811, p. 130.

(2) Archives de l'Empire, L. 844 a; cet inventaire a été publié par M. Douet d'Arcq dans la *Revue archéologique*, t. V, p. 167 et suiv.

Il pesait cent quarante livres. Mais, hélas! en marge de l'article de l'inventaire on trouve cette triste mention, écrite par les commissaires chargés en 1573 de faire le récolement : « Default ledit chef parce qu'il a » esté prins et fondu pour les affaires du roy. » Dangois, dans son Histoire de la Sainte-Chapelle [1], nous apprend que ce don de François Ier avait eu lieu le 28 juillet 1527.

Le trésor de la Sainte-Chapelle nous fournit encore une autre preuve : on trouve en effet dans l'inventaire de 1532 un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie artistique, telles que des statuettes d'or et d'argent doré, qui ne figurent pas dans l'inventaire précédent de 1480, et qui avaient dû être faites pour la plupart sous Louis XII et sous François Ier.

Le cardinal Louis de Bourbon, nommé abbé de Saint-Denis en 1529, avait fait faire, pour y déposer les reliques de saint Louis, une châsse d'argent doré qui était un objet d'art. Elle reproduisait une chapelle à deux étages, de soixante-quinze centimètres environ de hauteur, élevée dans le style de la Renaissance. Au-devant de l'un des pignons était placée la figure en pied de saint Louis, et celle du cardinal donateur à genoux devant le saint roi. Les grands côtés de la châsse étaient décorés chacun de trois niches renfermant des figures de ronde bosse, de vingt-cinq centimètres de hauteur, qui reproduisaient les trois vertus théologales et trois des vertus cardinales; la quatrième occupait le pignon opposé à celui où était placé le groupe de saint Louis et du cardinal de Bourbon. Le second étage du monument était

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de la Sainte-Chapelle du Palais de Paris;* Ms., Archives de l'Empire, L. 831.

décoré de seize médaillons en émail peint, dont douze sur les grands côtés du monument et quatre dans les pignons. Les émaux reproduisaient les évangélistes et les douze pairs de France. La châsse était portée sur le dos de quatre lions de ronde bosse de vingt-cinq centimètres de hauteur. Félibien a donné la gravure de l'un des grands côtés [1]; l'inventaire du trésor de Saint-Denis, de 1634 [2], nous a permis d'en compléter la description.

Dès 1521, le chapitre de la cathédrale de Chartres décida de faire une châsse de très-grande dimension enrichie de figures de ronde bosse, suivant le goût de l'époque, pour renfermer les reliques de saint Piat. Jacques Levasseur, orfévre de Chartres, et Jehan Siguerre, orfévre de Rouen, furent chargés de l'exécution. Mais cette grande pièce d'orfévrerie ne fut jamais terminée; en 1562, elle fut fondue pour venir en aide aux finances de l'État.

Il est inutile de citer d'autres exemples, car il est avéré que, dès la fin du quinzième siècle, toutes les grandes pièces d'orfévrerie étaient de véritables objets d'art. Mais au commencement du règne de François Ier, les orfévres français n'avaient pas encore entièrement dépouillé leurs productions des naïvetés de l'art flamand. Le roi, qui était passionné pour les arts, tout en donnant des encouragements aux orfévres français, appela d'Italie différents artistes de talent, sous l'influence desquels l'orfévrerie française acquit le fini et la délicatesse qui pouvaient lui manquer encore. Les comptes des menus plai-

(1) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis;* Paris, 1706, pl. V, p. 544.

(2) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis,* déjà cité; Ms., Arch. de l'Emp., LL, nº 1327, fol. 239.

sirs du roi pour les années 1528, 1529 et 1530, qui sont conservés dans les Archives de l'Empire [1], établissent que les orfévres français savaient alors exécuter tous les différents travaux auxquels se livraient les orfévres italiens à la même époque. Ainsi, Renaut Damet, orfévre de Paris, faisait pour le roi « un coffre d'argent » doré taillé et esmaillé de basse-taille. » Le même artiste exécutait « troys médalles de bronze grandes comme le » naturel. » Pierre Gédouyn, orfévre à Paris, fournissait » au roi une esguière d'argent doré poissant trois marcs » sept onces, faicte à fleurettes de fil d'argent doré rap- » portées pardessus et esmaillées de divers esmaulx, » et faisait « une enseigne dans laquelle il y avait d'un costé » ung fol et de l'autre ung personnaige estant en mer » sur une barque desrompue, et sy prochaine du rivage » que le dit personnaige avait moyen de recouvrer pour » salut à une branche d'arbre plantée sur icelluy. » Gédouyn faisait encore pour le roi « une teste de martre » d'or avec ses quatre pattes, grandeur de nature, » pour être rapportée sur une fourrure de martre zibeline. Gédouyn était donc sculpteur.

Pierre Mangot, orfévre du roi, l'était aussi; il figure dans ces comptes pour « ung rond d'or fermant en boyte, » dans lequel est une effigie au vif de la figure du dit

(1) *Compte premier de maistre Claude Haligre..... des receptes et despenses par luy faictes à cause des menuz plaisirs durant* 13 *moys commençant le* 1er *jour de décembre* 1528 *et finissant le dernier jour de décembre ensuivant* 1529; — *Compte deuxième de maistre Claude Haligre, trésorier des menuz plaisirs et affaires de la chambre du roy, des receptes et despenses par lui faictes durant* 4 *moys et* 10 *jours, commencé le* 1er *jour de janvier* 1529 *et finissant le* 10e *jour de mai* 1530; Archives de l'Empire, KK. 100.

» seigneur [1]. » Pierre Mangot était encore orfévre du roi en 1541; il figure dans les comptes de l'argenterie de cette année comme ayant fait pour le roi « une » embouchure d'or taillée à morisque à espargne pour » servir à la trompe du roi [2]. »

Piramus Triboullet, orfévre de Paris, s'adonnait à la monture des vases en pierres dures. Il est porté dans les comptes des menus plaisirs comme ayant fait la garniture d'or de treize vases d'albâtre [3].

Jean Davet, orfévre à Dijon, qui s'était livré à l'art de la damasquinerie, y paraît comme ayant fait pour le roi « un bassin ouvré d'or et d'argent à la moresque sur » laton (sur cuivre) [4]. » Ainsi aucune des branches de l'orfévrerie dans lesquelles excellaient les Italiens n'était étrangère aux orfévres français à cette époque de 1530.

C'est le 16 mars de cette année que la reine Éléonore, seconde femme de François Ier, fit son entrée à Paris. Peu de jours après, elle vint dîner à l'hôtel de ville, et reçut du prévôt des marchands et des échevins une paire de chandeliers d'argent, dont Bochetel, l'historien des fêtes qui eurent lieu à cette occasion, nous a laissé cette description : « Le dixneufviesme iour du » dit mois après la dicte entrée, messeigneurs de la ville » de Paris feirent à la dicte dame, en leur maison de » ville, ung très beau et solènnel banquet ouquel ils la » récréèrent de quelques farces et morisques, et après, » lui feirent présent de deux grans chandeliers d'argent,

(1) *Compte premier de maistre Haligre*, déja cité, f° 104.
(2) Ms., Arch. de l'Empire, KK, 92.
(3) *Compte premier de maistre Haligre*, déjà cité, f° 95.
(4) *Compte deuxième de maistre Haligre*, déjà cité, f° 12.

» chascun hault de six piedz en diamètre, estimiez à la
» somme de dix mille livres, et estoient les dictz chan-
» deliers d'ouvraige à l'antique, avec cors (cornes) d'a-
» bondance, servant de drageoirs, plains de triumphes
» et personnaiges dansans, taillez à demye taille et les
» autres à taille ronde, avec dictons à la louange de la
» royne et dévotion des Parisiens envers elle [1]. » Les chandeliers n'existent plus, bien entendu, mais Bochetel a joint à sa description une gravure qui les reproduit. Sur un pied circulaire porté par quatre griffes de lion ailées et enrichi de feuillages ciselés en relief, s'élève un beau balustre composé de plusieurs pièces taillées à godrons; le balustre porte un premier nœud où l'on voit un écusson divisé en deux parties : la première est aux armes de France, la seconde en blanc, devant contenir celles de la reine. De ce nœud sortent deux femmes ailées dont le corps se termine en gaîne; elles élèvent au-dessus de leur tête des coupes auxquelles Bochetel donne le nom de drageoir. Le nœud soutient une espèce de piédestal, enrichi d'un bas-relief ciselé reproduisant des combats, lequel porte des figures de ronde bosse d'enfants et de satyres dansant autour du balustre. Au-dessus, sur une sorte de plateau, deux faunes sont assis; ils jouent d'une trompe qui est terminée par une pointe destinée à recevoir la bougie. Le balustre, à son extrémité, porte une bobèche surmontée d'un phénix s'élevant, les ailes étendues, au-dessus des flammes.

Ces candélabres devaient être un merveilleux ouvrage d'orfévrerie. Le motif était emprunté aux arabesques de

(1) Bochetel, *L'entrée de la royne en sa ville et cité de Paris;* Paris, 1531.

l'antiquité, que Raphaël et ses élèves avaient mis fort en vogue, et dont ils s'étaient souvent inspirés avec tant de bonheur. On apprend par cette gravure ce qu'on entendait alors par cette expression d'ouvrage à l'antique que l'on rencontre souvent dans les inventaires et dans les comptes du seizième siècle.

Les plus habiles orfévres, durant la première moitié du règne de François Ier, devaient être bien certainement ceux que le roi employait ou dont il achetait les ouvrages. Nous en avons déjà désigné plusieurs ; en voici d'autres dont les noms figurent dans les comptes des menus plaisirs, de 1528 à 1530 : Nicolas Maiel, Louis Benoist, Jean Bénigne, Guillaume Castillon, Allard Plommier et Guillaume Hoisson, à Paris ; Vincent du Bouchaz et Colambert, à Lyon ; et Mathurin de Cosse, à Tours. Il faut encore compter parmi les orfévres en réputation à cette époque, Thibault Hauteman, qui avait dressé en 1532, conjointement avec Guillaume Castillon, l'inventaire du trésor de la Sainte-Chapelle ; il avait été l'un des cinq gardes de l'orfévrerie de Paris en 1523 et 1527. Peu de temps après florissait Bénédict Ramel, qui en 1538 exécuta un portrait de François Ier en or (1).

Les orfévres français faisaient à cette époque un grand usage des émaux dont les vives et inaltérables couleurs ressortaient avec tant d'éclat sur l'or et l'argent. Les émaux translucides appliqués sur les ciselures comme une légère peau, suivant l'expression de Cellini, ne pouvaient augmenter le poids des pièces d'orfévrerie

(1) *Comptes de* 1538.

que d'une quantité tout à fait insignifiante; mais il en était tout autrement des émaux opaques appliqués par incrustation. Il paraît que certains orfévres, abusant de ces émaux, en chargeaient leurs pièces d'orfévrerie et ajoutaient ainsi au poids du métal une forte quantité de matière vitreuse qui ne présentait à la fonte aucune valeur. Par ordonnance du mois de mars 1540, François I[er] crut devoir défendre aux orfévres l'usage des émaux opaques. Mais les orfévres réclamèrent vivement contre les termes absolus de cette ordonnance, en expliquant qu'en beaucoup de cas ils ne pouvaient user d'émaux translucides, et que c'était priver l'orfévrerie d'un important moyen d'ornementation que de lui interdire les émaux opaques et les incrustations d'émail. Benvenuto Cellini était alors à Paris. François I[er] allait souvent le voir et aimait à le consulter. Aussi peut-on attribuer à son influence le rapport de cette ordonnance, qui ne se fit pas attendre. Par un édit du 21 septembre 1543, le roi déclare que les orfévres peuvent user de tous émaux, pourvu que lesdits émaux « soient bien et loyalement mis en besongne et sans aucun excès superflu[1]. »

L'orfévrerie ne dégénéra pas sous Henri II. Lorsqu'il fit son entrée à Paris, en juin 1549, ce fut encore aux orfévres que les magistrats de la ville demandèrent le présent qui, suivant l'usage, devait être offert au roi. Ce n'était rien moins qu'un groupe de figures de ronde bosse, tout de fin or, comme dit un auteur contemporain dont voici la naïve description : « Le dixhuictiesme

[1] Le Roy, *Statuts et priviléges du corps des orfévres-joyailliers de Paris;* Paris, 1759, p. 131.

» jour de juin en suivant, la royne Catherine de Medicis » fit son entrée en la dite ville, la plus riche et somptueuse qu'on ait jamais veuë. Le lendemain, jour de » la feste Dieu, le seigneur Claude Guyot, prévost des » marchands et ses eschevins, présentèrent à la majesté » du roy un riche présent, tout de fin or, vray chef » d'œuvre de orfévrie : en la base duquel soustenue par » trois harpies enrichies de devises et armes du roy, » estoit escrit : HENRICO II. PRINCIPI P. F. PRINCEPS CIVITAS » LUTECIA D. D. Au milieu de cette base estoit planté un » palmier au naturel, autour duquel estoient debout » trois roys armez et couronnez : l'un ressembloit naïfvement au roy Loys douzième, le second au roy » François, et le tiers (le troisième) au roy Henry. Les » deux premiers monstroient au tiers une petite table » pendante à l'une des branches du palmier où estoit » escrit : MAGNUM MAGNA DECENT. Sous les trois roys, » contre la base, estoient trois personnages, à sçavoir : » sous le roy Loys, estoit Janus à deux visages, l'un » vieil et l'autre jeune, portant contenance de vouloir » escrire ; sous le roy François, estoit Justice, tenant une » espée nue en la main et sous ses pieds une bourse. » Sous le roy Henri estoit un dieu Mars, armé, garny » d'une targue à une teste de lion. Ces trois avoient » leurs pieds sur le dos des trois harpies. A l'un des » costés estoient les armes de la ville qui avoient ce mot » dans un rouleau : TUMIDIS VELIS AQUILONE SECUNDO [1]. »
L'emblème de Mars convenait parfaitement au roi Henri, qui aimait par-dessus tout la guerre et les tournois.

(1) GILLES CORROZET, *Les antiquitez, croniques et singularitez de Paris* ; Paris, 1586, fol. 169.

Aussi préférait-il les belles armes[1] aux productions de l'orfévrerie, et il aurait sans doute donné peu d'encouragement à cet art; mais la belle Diane, sa maîtresse, et la reine Catherine de Médicis en faisaient grand cas. Elles entretinrent la cour dans des habitudes de luxe qui furent très-favorables au développement de l'orfévrerie. Les grandes pièces étaient toujours composées à l'aide de figures de ronde bosse qui exigeaient que les orfévres fussent avant tout d'habiles modeleurs. Ainsi, dès que Henri II eut succédé à son père, il gratifia la cathédrale de Reims, où il venait d'être sacré, d'un reliquaire qui était un monument de sculpture. Il représentait la résurrection du Christ. Le tombeau, taillé dans un morceau d'agate, reposait sur un rocher d'or. La figure du Christ, celles des gardes et des quatre sibylles placées aux angles du reliquaire, toutes d'or, étaient de ronde bosse. On ignore le nom des auteurs de ce monument, qui avait exigé la main d'un sculpteur et celle d'un graveur en pierres fines.

Les pièces d'orfévrerie sculptée étaient très-communes et fort en vogue sous Henri II. Après la mort de François II, un inventaire fut fait par ordre de Charles IX[2] de toutes les choses précieuses trouvées en grand nombre dans le cabinet du roi. François II n'avait régné que dix-sept mois, et ce n'est pas lui qui avait pu rassembler tant de richesses; elles provenaient de son père Henri II ou de son aïeul François Ier. Beaucoup

(1) Nous reproduisons dans la planche CXL de notre Album le bouclier de Henri II, qui appartient au Musée du Louvre.

(2) *Inventaire des vaisselles et joyaulx d'or, argent doré, pierres, bagues et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*; Ms., Bibliothèque impériale, no 4732.

de figures de ronde bosse d'or et d'argent doré sont décrites dans cet inventaire. Nous signalerons quelques pièces en or dont le poids indiquait des figures d'une assez grande proportion : « Une grande croix d'or où il » y a ung Dieu esmaillé de blanc ; — une croix d'or où » il y a ung crucifix esmaillé de carnation ; — une » figure d'un Dieu attaché à ung pillier d'agathe ; — » douze apostres d'or de plusieurs couleurs et esmaillez ; » — ung ecce homo d'or ayant le devant de nacre de » perles (ce groupe d'or ne pesait pas moins de quatre » marcs sept onces) ; — trois figures d'or esmailléez de » couleur dans ung grant rocher de coural (corail) » blanc, dont l'une des figures est d'ung saint Jehan » preschant au désert ; — une figure d'ung crucifix d'or » sur croix d'ébène où il y a ung saint Jhurosme et ung » saint François pesant quatre marcs ; — une Magde- » laine d'or esmaillée de blanc [1]. » Quant aux tableaux d'or et d'argent, l'inventaire en constate aussi un nombre considérable.

Les grandes pièces qui servaient d'ornement à la table étaient toujours la nef et la salière. Elles motivaient ordinairement un groupe de figures de ronde bosse ou bien se présentaient sous l'aspect d'une figure. Nous en trouvons deux ainsi décrites dans l'inventaire fait après le décès de François II : « Ung triton d'or servant » de sallière : il pesait seize marcs ; — une figure d'ung » vigneron émaillé de blanc, portant une salière enrichie » d'ung grand saphir [2]. » On faisait encore sous François Ier et Henri II quelques coupes d'or dont l'exécution

(1) Articles 4, 5, 299, 300, 301, 304 et 305.
(2) Articles 107 et 297.

était confiée à ceux des orfévres qui excellaient dans l'art de modeler. Le même inventaire nous en fournit quelques exemples : « Une grande couppe d'or garnie » de festons et enrichie de plusieurs perles, rubis et » diamants, avec son couvercle à ung saint Michel » dessus[1]. »

Sous Charles IX et Henri III et presque jusqu'à la fin du seizième siècle, l'orfévrerie conserva le même caractère artistique et produisit des œuvres d'un goût parfait et d'une grâce achevée. Elle continua à être exercée avec succès dans plusieurs des grandes villes de France ; les orfévres parisiens surent maintenir leur ancienne réputation. On peut en juger par la description d'une pièce d'orfévrerie que la ville de Paris fit faire pour l'offrir en présent à Charles IX lors de son entrée dans la ville, en 1571.

Les registres de l'hotel de ville nous ont conservé cette curieuse description : « C'estoit un grand pied-» d'estail soustenu par quatre daulphins, sur lequel estoit » un chariot triomphant, embelly de plusieurs ornemens » et enrichissemens, traisné par deux lions ayans les » armoiries de la ville au col. Dans ce chariot estoit » assise Cibelle, mère des dieux, représentant la royne » mère du roy, accompagnée des dieux Neptune et » Pluton, et déesse Junon, représentans messeigneurs » frères et madame sœur du roy. Ceste Cibelle regardait » ung Jupiter représentant nostre roy, eslevé sur deux » colonnes, l'une d'or et l'autre d'argent, avec l'inscrip-» tion de sa devise : PIETATE ET JUSTICIA, sur lequel estoit » une grande couronne impériale soustenue d'un costé

(1) Article 109.

» par le bec d'un aigle posé sur la crouppe d'ung cheval » sur lequel il estoit monté, et de l'aultre costé, du » sceptre qu'il tenoit, et comme estant déifié. Aux quatre » coings du soubassement de ce pied-d'estail estoient les » figures de quatre roys ses prédécesseurs, tous portans » le nom de Charles, à savoir : Charles le Grand, Charles » le Quint, Charles septième et Charles huitième, lesquels, de leur temps, sont venus à chef de leurs entreprises et leurs règnes ont esté heureux et prospères, » après plusieurs affaires par eux mises à fin, comme » nous espérons qu'il adviendra de nostre roy. Dedans » la frise de ce pied-d'estail estoient les batailles et victoires grandes et petites par lui obtenues ; le tout faict » de fin argent, doré d'or de ducat, ciselé, buriné et » conduict d'une telle manufacture, que la façon surpassait l'estoffe [1]. »

Nous avons cru devoir rapporter en son entier cette description, parce qu'elle fait parfaitement connaître le style de l'époque et toute la magnificence qu'on déployait alors dans les grands travaux d'orfévrerie. Cette pièce était moins importante dans son premier état ; elle ne pesait dans l'origine que quatre-vingt-trois marcs. Le roi, sa mère, ses frères et sa sœur s'y trouvaient seuls représentés. Elle avait sans doute été commencée à l'époque de l'avénement du roi et n'avait pu lui être offerte. En 1570, elle ne parut pas assez riche au prévôt des marchands et aux échevins ; ils chargèrent Jehan Regnard, orfévre de Paris, de refaire la figure du

[1] *Registre de l'hôtel de ville;* Arch. de l'Emp., H, 1786. M. Douet d'Arcq a publié tous les devis et marchés des dépenses faites par la ville de Paris pour l'entrée de Charles IX, *Revue archéologique*, t. V.

roi, qui d'enfant était devenu homme, et le soubassement, pour y placer les bas-reliefs représentant les batailles de Dreux, de Saint-Denis, de Cognac et de Moncontour; d'exécuter les quatre rois du nom de Charles, et, pour se conformer aux modifications que l'architecture avait subies, de refaire droites les colonnes qui étaient torses. Regnard fut autorisé à employer soixante-douze marcs de vermeil à ces travaux. Le marché passé avec lui, dans lequel nous puisons ces renseignements, ne dit pas que cet habile orfévre fut l'auteur des premières figures, mais il y a lieu de le croire.

Le même jour, la ville de Paris offrit à la reine un buffet couvert d'une riche vaisselle de vermeil. Richard Toutin, orfévre et bourgeois de Paris, avait été chargé de l'exécuter. Le marché passé avec lui, le 14 octobre 1570, désigne ainsi les pièces qu'il s'engageait à fournir : « Deux » grandz bassins; deux grandz vazes; deux autres moyens » vazes; une buye (buire); une navire (nef) converte; » deux grandes coupes couvertes cizelées; deux autres » coupes couvertes moyennes; six chandeliers à termes[1], » dont trois à hommes et trois autres à femmes; trois » sallières et ung couvercle. » Le marché se termine ainsi : « toute laquelle vaisselle, revenant et montant en- » semble à la quantité de deux cens unze marcs d'argent, » le d. Toutin a promis, sera tenu et promect faire et » parfaire bien et duement cizelée, historiée et dorée des- » sus et dessoubz, ainsi qu'il appartient, avec les armes » de la ville de Paris esmaillées de bonnes couleurs [2]. »

(1) Figures se terminant en gaîne.

(2) Extrait des *Registres de la ville de Paris*, publié par M. Douet d'Arcq, *Revue archéologique*, t. V, p. 667.

On peut juger par les termes du marché de toute la valeur artistique que devait avoir l'orfévrerie de Toutin.

Cependant Charles IX arrêta un instant l'essor de l'orfévrerie française. Par un édit du 21 avril 1571, il défendit aux orfévres de faire pendant trois ans aucune vaisselle d'or de quelque poids que ce fût, ni aucune vaisselle ou autre ouvrage d'argent excédant un marc et demi. Cet édit fut modifié peu de temps après, et le roi, en autorisant les orfévres à porter à deux marcs le poids des pièces d'argent qu'ils exécuteraient, se réserva de leur accorder la permission de dépasser la limite fixée. Du moment que l'exception était admise, elle devint la règle pour tous les grands seigneurs, auxquels leur fortune permettait de faire exécuter de grandes pièces d'orfévrerie. Mais les guerres de religion portèrent à l'orfévrerie, sous Charles IX, un coup bien plus funeste que les édits de ce prince, si facilement éludés. Les huguenots détruisirent les vases sacrés, les châsses et les autres instruments du culte catholique partout où ils s'établirent, partout où ils passèrent, et l'on ne saurait dire combien de chefs-d'œuvre de l'ancienne orfévrerie nationale périrent par les mains fanatiques de ces nouveaux iconoclastes. C'est surtout de cette époque qu'on doit dater la perte des plus précieux monuments d'orfévrerie des temps de saint Éloi, de Charlemagne, de Suger et de saint Louis.

Sous Henri III, l'orfévrerie conserva à peu près les mêmes allures. La corporation des orfévres, protégée par le roi au commencement, lutta d'abord avec avantage contre ceux qui cherchaient à se soustraire à l'exercice de ses priviléges. Elle avait obtenu une ordonnance

qui réglait durement les conditions de l'apprentissage et qui en fixait la durée à huit années. A Paris, ville où s'exerçait principalement l'orfévrerie, le nombre des maîtres avait été fixé à trois cents; les places vacantes par la mort étaient dévolues pour moitié aux fils de maîtres, et pour moitié seulement aux apprentis [(1)]. Il résultait de ces règlements, que l'apprenti le plus habile, fût-il un Ghiberti, ne pouvait donner carrière à son génie ni rien produire pour son propre compte. Toutes ces restrictions furent certainement l'une des causes qui commencèrent à faire perdre à l'orfévrerie son caractère artistique. Le goût pour les diamants et les pierres fines, qui remplacèrent sur les bijoux les figurines ciselées ou repoussées, y contribua également.

On trouve la preuve de cet abaissement du niveau de l'art dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées, la belle maîtresse de Henri IV [(2)]. Le mobilier, la vaisselle, les bijoux et les habillements de la duchesse de Beaufort dépassaient en valeur tout ce qu'on peut imaginer. Gabrielle était de bonne maison, mais son père n'avait que peu de fortune; elle tenait toutes ses richesses de Henri IV, ce qu'elle possédait à sa mort avait donc été fait pour elle et acheté aux orfévres en réputation de son temps. Eh bien, parmi une quantité considérable de pièces de vaisselle d'argent, on en rencontre bien quelques-unes ciselées et percées à jour, mais pas une seule qui soit un objet d'art et qui ait exigé la main d'un habile mode-

(1) Leroy, *Statuts et priviléges du corps des orfévres;* Paris, 1759.

(2) *Inventaire des biens de défunte très-haulte et puissante dame Gabrielle d'Estrées, vivante duchesse de Beaufort et d Estampes, commence par François Byron, conseiller du roy, le 24 avril* 1599; Archives de l'Empire, 1 vol. in-folio, KK. 157.

leur. On trouve, il est vrai, une grande fontaine d'argent dont les tuyaux représentaient deux serpents, et au-dessous de laquelle est un lion; mais cette pièce et quelques autres sont disposées sur un buffet « garni d'antiques ». Elles provenaient sans doute du quatorzième siècle et étaient conservées sur ce buffet d'argent comme objets de curiosité. En dehors de la vaisselle de table il y a à peine cinq ou six pièces d'orfévrerie sculptée. Le goût pour les vases en matières précieuses, pour les diamants et les pierreries, avait remplacé celui des vases décorés de bas-reliefs et de figures de ronde bosse. Il n'était plus nécessaire à l'orfévre d'être un artiste de mérite pour acquérir une grande réputation, il lui suffisait d'être un habile ouvrier.

Après que Henri IV eut rétabli l'ordre dans le royaume, l'orfévrerie, qui avait langui pendant la guerre civile, reprit un nouvel essor sous l'influence du goût nouveau. A l'exemple de ses prédécesseurs, le grand roi s'en déclara le protecteur. Il avait fait occuper, en 1608, le rez de chaussée de la galerie du Louvre par les premiers artistes, peintres, sculpteurs, horlogers, graveurs en pierres fines; plusieurs orfévres y furent également installés, afin que le roi « pût s'en servir au besoin ». Ils reçurent le nom d'orfévres du roi, et certains priviléges leur furent accordés.

Les pièces d'orfévrerie française de la bonne époque du seizième siècle son rares; nous pouvons cependant en signaler plusieurs a nos lecteurs : au Musée du Louvre, 1° Une coupe d'argent doré qui est supportée par une figure de Bacchus tenant des raisins. La vasque est décorée à l'intérieur d'un bas-relief qui reproduit les ou-

vriers de Vulcain forgeant les armes d'Énée; nous en donnons la reproduction dans notre planche LXVI;

2° Une autre coupe d'argent doré, de quinze centimètres de hauteur, très-connue sous le nom de coupe de Cellini. Le pied et la tige sont décorés de têtes de béliers, de mascarons et de médaillons très-finement ciselés. A l'intérieur de la vasque, l'artiste a reproduit Minerve et les Arts, et au revers, trois médaillons où sont des figures couchées, que séparent des arabesques;

3° Une statuette équestre de femme, de trente-six centimètres de hauteur : M. de Laborde pense que l'on peut attribuer ce bel ouvrage à Germain Pilon [1];

4° Une anse de vase d'or émaillé représentant un dragon ailé [2];

5° Les montures d'or ou d'argent doré de plusieurs vases en matières précieuses [3] : il faut remarquer surtout celle d'une coupe d'agate orientale dont le couvercle est surmonté d'une petite figure d'or ayant le buste formé d'une perle baroque; celle d'un vase d'agate rouge dont les anses d'or figurent deux dragons, et celle d'un vase de cristal de roche dont l'anse reproduit une sirène qui se termine en console;

6° Enfin un casque et un bouclier d'or faits pour Charles IX; des figures et des sujets allégoriques, exécutés au repoussé et colorés d'émail, font de ces armes un chef-d'œuvre d'orfévrerie. Nous en donnerons la description en traitant de l'ornementation des armes.

En dehors du Musée du Louvre nous pouvons citer

(1) *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre;* Paris, 1853, p. 381.

(2) *Ibidem*, n° 386.

(3) *Ibidem*, nos 640, 676, 678, 693, 702, 718, 735, 740, 794.

une aiguière et son bassin d'argent doré enrichis de ciselures en relief. Ces deux belles pièces appartiennent à M. le capitaine Leyland, de Londres; elles ont été exposées dans le Muséum Kensington durant tout le temps de l'exposition universelle, en 1862[1]. L'aiguière, de forme ovoïde, a trente-neuf centimètres environ de hauteur; elle est décorée de cartouches où sont représentées certaines divinités de la fable. L'anse est formée d'une figure de faune terminée en console, et se rattache à un masque d'homme en haut-relief; un masque de femme, aussi en haut-relief, orne l'autre côté du vase. Le bassin, de forme ronde, a cinquante-deux centimètres de diamètre; il est enrichi au fond de deux suites de médaillons disposés circulairement; dans la première, l'artiste a représenté allégoriquement les quatre éléments; dans la seconde, qui comprend huit médaillons, les principaux dieux de l'Olympe. Le bord est orné de douze médaillons où sont reproduits les mois de l'année. Tous ces médaillons sont séparés par des figures terminées en gaîne et par des arabesques d'un goût délicieux. Ces deux pièces sont bien certainement les plus beaux spécimens qui subsistent de l'orfévrerie française de la seconde moitié du seizième siècle. On les a attribuées à Étienne de Laulne, orfévre et graveur, né à Orléans en 1520; elles ont été au moins exécutées sur ses dessins. Nous donnons la reproduction de l'aiguière dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Occupons-nous maintenant des bijoux.

[1] *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, Renaissance, and more recent periods, on loan at the south Kensington Museum ;* London, revised edition, 1863, nos 6105 et 6106, p. 502.

II.

La bijouterie au XVIe siècle.

Le séjour que fit Cellini en France, de 1540 à 1545, eut certainement une grande influence sur l'art de l'orfévrerie; cette influence s'exerça principalement sur la bijouterie, dans laquelle il n'avait pas de rival. Tous les bijoux furent alors exécutés en France dans le style italien. Les sujets mythologiques devinrent fort à la mode et développèrent presque exclusivement l'imagination de nos artistes orfévres. L'inventaire fait après la mort de François II, que nous avons déjà cité [1], nous fournit la description des bijoux qui étaient en vogue sous François Ier et sous Henri II, à l'époque la plus brillante du seizième siècle. On trouve là tous les bijoux signalés par Cellini dans le chapitre V de son Traité de l'orfévrerie : les pendants, les anneaux, les bracelets, et surtout ces médaillons qui se portaient au chapeau et dans les cheveux, et qui recevaient en France le nom d'enseignes.

L'enseigne n'était point un bijou de nouvelle mode; elle était en usage bien antérieurement au seizième siècle. Nous en trouvons la première mention, à titre de bijou, dans une lettre du maréchal Boucicaut († 1421) aux chanoines du chapitre de Saint-Martin de Tours : « Je » vous prie, Messieurs, écrit l'infortuné maréchal, qu'il » vous plaise m'envoyer une enseigne de monsieur Saint- » Martin, laquelle ait touché à son benoist chief, pour » la porter à mon chapeau [2]. » Une autre mention de

(1) Ms., Bibliothèque impériale de Paris, no 4732.

(2) *Lettre du mareschal Boucicaut du* 8 *septembre au chapitre de saint Martin de Tours*, ap. MARTENNE et DURAND, *Thesaurus novus anecdotorum*, t. I, col. 1737.

l'enseigne existe dans les comptes de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, à peu près à la même époque : « A » Jehan Martin, orfévre, demourant à Boulogne, pour » une enseigne, ou une image d'or, faite à la révérence » de Notre-Dame de Boulogne; pour mon dit seigneur, » trois dorées et XIII d'argent pour aucuns chevaliers et » escuyers de la compagnie de MDS., dernièrement » qu'il y fit un pélerinage par accord fait avec le dit or- » févre LXII. S. [1]. »

L'inventaire de François II nous fait connaître les différentes façons adoptées pour les enseignes sous Henri II et sous François Ier; on y lit : « Une enseigne d'or où il » y a plusieurs figures dedans, garnies à l'entour de pe- » tites roses [2]. »

Les enseignes d'or étaient souvent rehaussées d'émail. Il existe au Musée du Louvre un bijou de ce genre qui a dû servir d'enseigne [3]; il est orné d'émaux et enrichi de pierres fines, où on voit représenté Daniel entouré de lions.

Ces enseignes, où des figurines étaient repoussées sur une feuille d'or, ne parurent plus sans doute assez élégantes, et les orfévres français, d'après la méthode que Cellini a indiquée dans son Traité de l'orfévrerie, se mirent à repousser ces figurines presque jusqu'au point de les rendre de ronde bosse; puis, les détachant du champ de la feuille d'or, ils les appliquaient sur une plaque de lapis, d'agate ou de toute autre matière précieuse. Voici

(1) *Compte Guy Guilbaut du* IIJ^e *jour d'octobre l'an mil* CCCC *vint et cinq, et finist au* IIJ^e *jour d'octobre l'an mil* CCCC *vint et six;* Ms., Arch. de Lille, publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 231.

(2) Ms., Bibl. imp., n° 4732, cité plus haut, art. 331.

(3) N° 835 du Catalogue de M. DE LABORDE.

la description que l'inventaire de François II donne de ce genre d'enseigne : « Une enseigne d'or, le fond de » lapis, et une figure dessus; — Une enseigne garnie » d'or, où il y a une Cérès appliquée sur une agate, le » corps d'argent et l'habillement d'or; — Une enseigne » sur une cornaline, où il y a un homme à cheval, de » relief, esmaillé de blanc [1]. »

La planche LXVIII, n° 4, de notre Album reproduit une enseigne de ce genre qui est attribuée à Cellini. Bientôt on ne se contenta plus de figurines d'or repoussées ou ciselées; les travaux de la glyptique étant alors très-en vogue, on tailla en pierres précieuses les figures qui enrichissaient les enseignes; les vêtements et les accessoires étaient souvent d'or ciselé et émaillé; quelquefois une partie des figures était de matières dures et une autre d'or ciselé.

Les enseignes exécutées de ces manières sont aussi désignées dans l'inventaire de François II : « Une en- » seigne d'agate, rapportée sur un fond, d'une tête de » Maure avec son turban; — Une enseigne d'un David » sur un Goliath; la tête, les bras et les jambes d'agate; » — Une grande enseigne d'une figure ayant le corps de » perles, la tête, les bras et les jambes d'agate, et garnie » d'un grand feuillage esmaillé de plusieurs couleurs [2]. » Les planches LXVIII, n° 3, et LXIX, nos 1 et 2, de notre Album reproduisent des enseignes de ce genre de travail.

Les émaux translucides sur ciselures, qu'on nommait émaux de basse-taille, étaient fort en vogue au seizième siècle, comme nous l'avons dit. On fit donc un grand

(1) Articles 329, 455, 468.

(2) Articles 350, 351 et 454 de l'inventaire précité.

nombre d'enseignes en ce genre d'émaillerie; l'inventaire de François II nous fournit cette citation : « Huit » enseignes que grandes ou petites de bas tailles [1]. »

Les pendants, que l'on nommait pent-à-col au quatorzième et au quinzième siècle, se portaient au cou attachés à une petite chaîne. Nous les trouvons ainsi désignés dans l'inventaire de François II : « Ung petit » pendant d'une Assomption sur fond d'azur; — Ung » autre pendant de relief de taille d'espargne, et de- » dans ung crucifiement [2]. » Nos lecteurs verront dans la planche LXVIII, n° 1, de notre Album la reproduction d'un pendant qu'on aurait désigné, au seizième siècle, sous l'expression de pendant d'une Annonciation; on rencontre encore dans cet inventaire des figures d'animaux qui servaient de pendants : « Une licorne » d'or esmaillée de blanc; — Ung cheval d'or ayant une » selle; — Une salamandre d'or esmaillé de vert; — » Ung cerf d'or ayant deux chiens après lui [3]. »

Les planches LXVIII et LXIX de notre Album reproduisent sept pendants de différents genres qui montrent quel parti les orfévres du seizième siècle savaient tirer de ce charmant bijou.

Les ceintures des femmes étaient traitées en orfévrerie avec beaucoup de luxe; elles étaient souvent terminées par un ornement d'une grande élégance. On peut en juger par ces descriptions, que nous empruntons aux comptes des menus plaisirs de François Ier : « A Vincent » du Bouchaz, lapidaire demeurant à Lyon..., pour l'or

(1) *Inventaire de François II,* précité, art. 330.
(2) *Ibidem,* art. 574 et 582.
(3) *Ibidem,* article 312.

» et façon d'une ceinture d'or faicte à charnières, chargée » d'esmail turquin et de feuillages d'or à jour rapportéz » y dessus; — A Colambert grollier, demeurant à Lyon, » pour... une ceinture d'or à canons esmaillée d'azur, » et les tables d'attente esmaillées de blant [1]; — Une » pomme d'or, faicte en façon d'Espaigne, pendant à une » chesne. » On trouvera reproduit dans la planche LXIX, n° 3, de notre Album un pendant de ceinture d'une grande élégance, en or ciselé, découpé à jour et émaillé.

Les orfévres ne déployaient pas moins de talent et de luxe dans les chaînes qui étaient portées par les hommes comme par les femmes, et dans les carcans ou colliers. Les mêmes comptes nous en fournissent quelques exemples : « Pour l'or et façon d'une chesne d'or à cordel» lières, et chesnons taillez de basse-taille, esmaillez de » noir; — A Loys Benoist, pour cinq carquans faicts en » façon de bordeure et deux carquans garnis de perles [2]. »

Les anneaux ou bagues à porter aux doigts ont été exécutés au seizième siècle d'une façon délicieuse. Voici quelques indications sur ces bijoux, que nous empruntons encore aux comptes de François Ier : « A Gédouyn, » orfévre, pour trois anneaux d'or taillez à espargne et » esmaillez de noir, esquels il y a assis trois diamants; » — A Mathurin de Cosse, orfévre, demeurant à Tours, » pour dix petitz anneaulx d'or esmaillez de noir, à cinq » desquels il y a des pensées de saphirs, et es autres cinq » des croix de rubiz et esmerauldes [3]. »

Les anneaux que nous reproduisons dans la plan-

(1) *Compte de maistre Claude Haligre du 1er décembre 1528 au 31 décembre 1529*; Ms., Archives de l'Empire, KK. 100, fol. 33 et 65.

(2) *Ibidem*, fol. 33 et 39.

(3) *Ibidem*, fol. 44 et 46.

che LXVII de notre Album (nos 3, 4 et 7, 6 et 9, et 8) feront encore mieux comprendre que ces descriptions toute la délicatesse que les orfévres du seizième siècle apportaient dans l'exécution des bagues.

Le Musée du Louvre en possède quelques-unes de la meilleure époque; les plus belles proviennent de la collection Sauvageot. Tous ces jolis anneaux respirent le goût italien du seizième siècle. Un assez grand nombre sont enrichis de petites têtes et de mascarons ciselés avec une délicatesse infinie.

Les camées étaient fort en vogue sous François Ier et sous Henri II, et les orfévres les encadrèrent souvent dans de ravissantes montures. Jehan Doublet est nommé dans les comptes de Julian de Boudeville, argentier du roi Henri II, comme ayant « enchâssé trente-sept ca- » maieulx [1] ». Il est probable que Doublet est l'auteur de quelques-unes des jolies montures qui enrichissent plusieurs camées conservés aujourd'hui dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [2].

Ainsi la bijouterie, de même que l'orfévrerie, fut empreinte jusque sous Henri III d'un caractère éminemment artistique. Mais dès la fin du règne de ce prince les bijoux subirent une transformation complète. Aux élégantes figurines repoussées et ciselées, aux rinceaux et aux cartouches délicieusement contournés, où les pierres fines, disposées avec art, n'étaient le plus ordinairement qu'une partie accessoire de l'ornementation, on préféra

(1) *Role des parties et sommes paiées par Julian de Boudeville, argentier du Roy....., durant l'année commencée le 1er jour de janvier 1556 et finissant le dernier jour de décembre* 1557 ; Arch. de l'Emp., KK. 106.

(2) Nos 3, 27 et 79 du *Catalogue* de M. Chabouillet; Paris, 1858.

les diamants [1] et les pierres fines de couleur, réunis en grand nombre et amoncelés, pour ainsi dire, comme on le faisait dans les premiers siècles du moyen âge, avec cette différence, toutefois, que la forme du bijou resta toujours empreinte d'une grande élégance. L'inventaire de Gabrielle d'Estrées, que nous avons déjà cité à l'occasion des pièces d'orfévrerie proprement dites, vient à l'appui de ce que nous disons du changement apporté dans l'exécution des bijoux. Ainsi les enseignes qui avaient été le motif de charmantes compositions sous François Ier, Henri II et ses fils, ne se présentent plus que sous la forme de plaques de diamants dans l'inventaire de la belle Gabrielle : « Une » enseigne toute ronde, d'or, faite en façon de soleil, » en laquelle il y a une grosse pointe de diamants taillée » à facettes à jour faisant pointe dessus et dessous; » et tout autour de ce diamant principal, on compte cinquante-huit diamants. Plus loin on décrit : « Une » grande enseigne faite en plume, toute de diamants, » où il y a un grand à jour, au milieu duquel est la » peinture du roy, le reste garny de diamants [2]. » Les autres enseignes en grand nombre sont toutes désignées comme étant chargées de diamants. Les colliers, qui conservent encore le nom de carcans, et les pendants d'oreilles sont formés de diamants et de pierres fines.

La couronne que porta Marie de Médicis dans la cérémonie de son mariage, qui se fit à Lyon le 17 décembre 1600, était une œuvre de joaillerie : « La reyne por-

(1) Sur la taille des diamants, consulter M. de Laborde, *Notice des émaux et bijoux du Louvre*, IIe partie, *Glossaire;* Paris, 1853, p. 247.

(2) *Inventaire des biens de Gabrielle d'Estrées....*; Arch. de l'Empire, KK. 157, fol. 5 et 23.

» toit une couronne à l'impériale, le tour d'embas de
» laquelle estoit à trois rangs de grosses perles, et tout
» le reste enrichy de gros diamans et rubis; sur la fleur
» d'enhaut, il y avoit un gros diamant taillé en plusieurs
» faces estimé à plus de cinquante mille écus et cinq
» perles à poire très-belles qui pendoient à ladite fleur;
» portant au surplus ladite reyne le grand carquant que
» le roy lui avoit envoyé par M. de Roquelaure, le jour
» de devant qu'elle fit son entrée à Lyon, estimé à cent
» cinquante mille écus [1]. »

III.

L'émaillerie cloisonnée sur cristal.

Les orfévres français du seizième siècle ont usé dans l'ornementation des pièces d'orfévrerie et de bijouterie de tous les procédés connus, si bien décrits par Cellini dans son Traité de l'orfévrerie : figures et ornements ciselés et repoussés sur or et sur argent colorés souvent soit par de l'émail blanc, soit par des émaux de couleur, émaux incrustés, émaux translucides sur ciselures, nielles. Mais il est un genre d'ornementation délicieux d'aspect et d'une délicatesse achevée qui appartient en propre aux orfévres français de la seconde moitié du seizième siècle, sans que l'on sache à qui l'on en doit l'invention; nous voulons parler des émaux cloisonnés sur cristal auxquels M. de Laborde a cru devoir donner le nom d'émaux cloisonnés en résille sur cristal [2].

Nous avons dit que dès le commencement du seizième siècle, les vases en matières précieuses étaient devenus

(1) GODEFROY, *Le cérémonial françois*, t. II, p. 52.
(2) *Notice des émaux et bijoux du Musée du Louvre;* 1853, p. 105.

fort en vogue ; le cristal de roche surtout fut très-recherché. Les plus célèbres artistes graveurs en pierres fines de l'Italie taillèrent de leurs mains le cristal en vases de toutes sortes ; on fit à ces beaux vases des montures délicieuses en or émaillé, mais cela ne suffit bientôt plus au luxe de cette brillante époque, et l'on s'imagina de couvrir le cristal d'une ornementation en émail cloisonné d'or. Pour y parvenir, on grava en creux sur le cristal des rinceaux, des ornements et des arabesques, comme s'il s'était agi de champlever du métal, et dans les intailles pratiquées, d'un demi-millimètre à un millimètre environ de profondeur, on introduisit une mince feuille d'or pour en tapisser le fond et les parois perpendiculaires auxquels on la faisait adhérer par la pression. Dans la petite caisse d'or ainsi préparée, on introduisait des pâtes d'émaux colorés d'une fusibilité extrême, de manière que la fusion pût s'en opérer sans altérer ni l'or ni le cristal de roche, qui était ensuite, au surplus, soumis de nouveau au polissage. La feuille d'or qui tapissait les intailles, s'élevant jusqu'au niveau de la surface du cristal, encadrait ainsi les émaux et traçait avec eux le dessin des figures inventées par l'orfévre.

Ce procédé d'ornementation du cristal de roche devait présenter de grandes difficultés d'exécution, et la fonte de l'émail dut souvent amener la perte de belles pièces de cette riche matière. On imagina donc de faire sur un cristal artificiel, c'est-à-dire sur du verre, ce qu'on ne parvenait à faire qu'à grand'peine sur le cristal de roche. Le verre employé pouvant supporter sans altération une chaleur beaucoup plus forte que celle qui était nécessaire pour faire entrer l'émail en fusion, on n'avait plus

à redouter l'inconvénient que présentait le cristal fourni par la nature.

Souvent dans une intaille assez étendue reproduisant le contour d'une fleur ou de tout autre ornement, l'artiste disposait de petites cloisons d'or comme dans les émaux des Byzantins, afin de rendre les pétales de la fleur ou les divers membres de l'ornementation qu'il avait tracée; puis les émaux diversement colorés, étant fondus dans ces petites cloisons, formaient un ensemble d'un éclatant effet. Les orfévres employèrent tout à la fois et suivant leur caprice soit des émaux opaques, soit des émaux translucides. Les plaques de verre ainsi rehaussées d'émaux furent employées dans la décoration de pièces d'orfévrerie. Souvent sous la plaque de verre émaillée on plaçait une feuille d'or flinquée ou gravée, de manière à simuler des émaux de basse-taille.

La pièce la plus remarquable en ce genre de travail est une coupe de cristal de roche qui est conservée dans le cabinet des gemmes de la Galerie des offices de Florence. Son ornementation indique assez une origine française. La vasque, de forme hémisphérique, est portée par un élégant balustre qui s'élève au-dessus d'un pied circulaire; le couvercle seul est émaillé. Au centre, au-dessus d'un médaillon, se dresse le croissant de Diane de Poitiers en or. La surface du couvercle est décorée de deux triangles qui s'entrecroisent, et dont les bases sont à l'opposite l'une de l'autre; l'un est d'émail blanc, l'autre d'émail noir. Les six sommets des angles des deux triangles venant toucher à la circonférence du couvercle laissent en dehors des triangles six compartiments qui sont décorés chacun du chiffre de Diane de Poitiers,

les deux D affrontés et croisés l'un sur l'autre, trois noirs et trois blancs; ils sont encadrés dans un segment de cercle d'or.

Nous pouvons citer dans le Musée du Louvre deux pièces de verre émaillé qui proviennent de la collection Sauvageot. La première est un médaillon ovale en verre incolore appliqué sur un fond d'argent doré; il est décoré d'un bouquet de pensées, de roses et de lis, avec leurs feuilles rendues par des émaux de diverses couleurs cloisonnés d'or. La seconde est une montre, de forme ovale, décorée sur ses deux faces et sur la tranche de pièces de verre bleu enrichies de rinceaux et d'ornements en émaux de diverses couleurs. Le mouvement de la montre est signé Jean Thorelet, à Rouen; ces deux pièces [1] peuvent appartenir aux premières années du dix-septième siècle. Nous reproduisons la dernière dans la planche CXLIII de notre Album.

Les pièces de la bijouterie française du seizième siècle sont très-rares. Le Musée du Louvre possède, avec le bijou que nous avons déjà cité, un petit médaillon où la Vierge est représentée en buste avec l'enfant Jésus [2].

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris est plus riche; il conserve quelques beaux bijoux, parmi lesquels il faut surtout remarquer : 1° Un petit bas-relief d'or, représentant l'Adoration des mages : les figurines sont colorées en émaux de diverses couleurs; 2° Une enseigne d'or émaillé, où l'on voit un bas-relief représentant une bataille; 3° Un très-beau joyau

(1) N°s 1114 et 436 du *Catalogue de la collection Sauvageot*, par M. Sauzay; Paris, 1861.

(2) N° 834 du Catalogue de M. de Laborde, de 1853.

d'or formé d'une grosse émeraude accostée de deux amours émaillés de blanc : dans le haut de l'encadrement il y a une tête de femme ; dans le bas, sont deux mains jointes également émaillées de blanc ; 4° Une enseigne, composée d'un buste d'homme coiffé d'un casque qui reproduit une tête de lion : il est revêtu d'une armure sur laquelle un manteau est noué ; la tête est de grenat, le casque d'or, le vêtement d'or émaillé ; 5° Quelques jolies bagues [1].

La collection Debruge Duménil était la plus riche de toutes en bijoux du seizième siècle. Nous avons pris soin d'en faire dessiner les plus beaux avant qu'elle fût vendue. Ils sont reproduits dans les planches LXVII, LXVIII et LXIX de notre Album.

Nous avons eu déjà l'occasion de citer plusieurs orfévres français qui ont joui au seizième siècle d'une grande réputation ; nous devons encore en signaler quelques-uns avant de terminer l'historique de l'orfévrerie française à cette époque. François Dujardin, valet de chambre et orfévre du roi Charles IX, et Henri Ducroux, aussi orfévre du roi, sont nommés dans l'inventaire dressé après la mort de François II, comme ayant fait l'estimation des objets qui s'y trouvent compris. Claude Marcel était garde de la corporation des orfévres en 1553 et devint prévôt des marchands en 1570 : il avait toute la confiance de Catherine de Médicis. Gilles Suramond, Charles Roullet, Robert Mangot et Mathurin Lussault sont cités dans les comptes royaux comme ayant vendu des joyaux à la cour ; bien que Lussault fût protégé par

[1] *Catalogue* de M. Chabouillet de 1858, nos 2717, 2721, 2723, 2724, 2727, 2728, 2731.

Catherine de Médicis, il périt avec son fils le jour de la Saint-Barthélemy. Pierre Hantement, qui fut grand-garde en 1560 (1), était orfévre de Claude de France, duchesse de Lorraine. Étienne de Laulne est fort connu par les nombreuses pièces qu'il a gravées pour les orfévres. Il dessinait fort spirituellement et cherchait dans les compositions de son invention à imiter le goût de l'école de Fontainebleau; il a travaillé longtemps à Augsbourg et à Strasbourg qui étaient des villes en grande renommée pour l'orfévrerie. Les premières gravures de lui qui soient datées sont de 1561, et comme il avait alors quarante-deux à quarante-trois ans et qu'elles dénotent un homme ayant une grande pratique de l'art de l'orfévrerie, on a dû supposer que de Laulne avait été orfévre avant de s'être livré exclusivement à la gravure (2). Pierre Woeiriot, né à Bar-le-Duc, en Lorraine, en 1525, était établi à Lyon. Il s'est fait une grande réputation par les gravures qu'il a publiées de modèles pour les orfévres; ses bijoux, ses gardes d'épée, ses anneaux, ses cachets sont d'un goût exquis et se font remarquer par la sobriété et l'heureux choix des motifs d'ornementation. François Guyard était orfévre de Henri III. L'orfévre de Henri IV était, en 1599, Albin du Carnoy; le titre d'orfévre du roi lui est donné dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées qu'il fut chargé de dresser avec le concours de Paulin Méreux et de Jean de La Haie, maîtres orfévres de Paris; celui-ci devint plus tard orfévre de Henri IV.

(1) Leroy, *Statuts et priviléges des orfévres*; Paris, 1739.

(2) P. J. Mariette, *Abecedario*, publié par MM. de Chennevières et de Montaiglon; Paris, 1854, t. III, p. 78.

Il nous reste à parler de deux sortes de vaisselle qui ont joui d'une grande vogue en France au seizième siècle et qui se rattachent essentiellement à l'orfévrerie : la vaisselle émaillée de Limoges et la vaisselle d'étain.

IV.

L'orfévrerie émaillée de Limoges.

La vaisselle émaillée de Limoges, dont le prix égale aujourd'hui, s'il ne le surpasse, celui de nos vases modernes d'argent, n'a dû cependant être inventée, comme la vaisselle d'étain, que pour fournir aux moyennes fortunes des ornements de dressoir moins coûteux que les pièces d'argenterie. Dès la fin du douzième siècle, Limoges jouissait d'une grande réputation pour ses cuivres émaillés par incrustation, et répandait ses produits dans toute l'Europe ; mais le goût pour les matières d'or et d'argent et pour les émaux translucides sur relief ayant fait abandonner l'orfévrerie de cuivre émaillé, les émailleurs limousins s'efforcèrent de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. De leurs recherches sortit l'invention de la peinture en émail. Les émailleurs n'eurent plus besoin du secours du ciseleur pour exprimer les contours du dessin ; le métal fut entièrement caché sous l'émail, et s'il resta encore la manière subjective de la peinture, ce fut au même titre que le bois ou la toile dans la peinture à l'huile ; l'émail étendu sur le métal rendit tout à la fois le trait et le coloris. Les premiers essais de cette nouvelle peinture furent nécessairement fort imparfaits ; les procédés s'améliorèrent peu à peu ;

vers la fin du premier tiers du seizième siècle, ils avaient atteint à la perfection.

Jusqu'à cette époque, la peinture en émail avait été employée presque exclusivement à la reproduction de sujets de piété dont l'école allemande fournissait les modèles; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François I[er] et la publication par la gravure des œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de l'Italie donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de la renaissance italienne. Les sujets mythologiques devinrent fort en vogue chez les émailleurs limousins; le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour eux, et les charmantes planches des graveurs auxquels on a donné le nom de Petits maîtres, leur fournirent aussi de ravissants sujets. Ce n'est pas ici que nous devons retracer l'historique de l'émaillerie [(1)], et nous n'en parlons que pour rappeler son emploi sur des pièces de vaisselle. Les émailleurs limousins ne s'occupèrent d'abord que de produire des peintures proprement dites sur des plaques de cuivre plus ou moins grandes, qu'on enchâssait ensuite dans des montures pour former des diptyques, des triptyques, des cadres d'émaux, des coffrets, ou qu'on appliquait sur des meubles; mais, à partir de 1530 environ, les émailleurs ne se bornèrent plus à produire de petits tableaux, ils créèrent une orfévrerie d'un nouveau genre. Des bassins, des aiguières, des coupes, des salières, des plats, des assiettes, des chandeliers, des vases et des ustensiles de toutes sortes, fabriqués avec de

(1) Nous donnons l'historique des émaux peints dans le chapitre III du titre de l'ÉMAILLERIE, auquel nous renvoyons le lecteur.

légères feuilles de cuivre, dans les formes les plus élégantes, se revêtirent de leurs riches et brillantes peintures. Depuis quelques années les peintures limousines sont très-recherchées; tous les musées de l'Europe ont donné une place honorable à ces belles productions de l'art de l'émaillerie, et les pièces de vaisselle émaillée de Limoges sont heureusement assez nombreuses encore et assez connues pour qu'il soit inutile de les signaler. Au surplus, nous avons fait reproduire dans la planche CXVII de notre Album une aiguière de Jean Courtois, comme spécimen de ce genre d'orfévrerie [1]. Il nous suffit de faire connaître les noms des principaux émailleurs limousins qui ont illustré, au seizième siècle, cette charmante orfévrerie. En première ligne, il faut placer Léonard, peintre de François Ier, qui fut le premier directeur de la manufacture royale d'émaux fondée par ce prince à Limoges. Viennent ensuite Pierre Raymond, les Pénicaud, les Courteys ou Courtois, Jean de Court, Jean Court dit Vigier, M. D. Pape, Susanne Court, Martial Raymond, Jean Limousin, qui était émailleur d'Anne d'Autriche, et ses frères ou cousins, Joseph et Léonard, dont les ouvrages sont datés du commencement du dix-septième siècle.

Mais qui fut l'inventeur de l'orfévrerie émaillée? C'est ce qu'on ne saurait dire avec certitude. La pièce la plus ancienne qui soit datée est de Pierre Raymond et porte le millésime de 1534. C'est une coupe où sont figurés trois personnages buvant, d'après un dessin de Jules Ro-

(1) Cette aiguière appartenait à la collection du prince Pierre Soltykoff (nº 519 bis du Catalogue). Elle a été adjugée à la vente de cette collection à M. le duc de Cambacérès moyennant 5300 francs.

main [1]; puis vient une coupe de Léonard Limonsin dont le couvercle, qui appartient à la collection de M. Andrew Fountaine [2], est daté de 1536. La différence entre les deux dates n'est pas assez grande, il est vrai, pour pouvoir donner à Pierre Raymond la priorité de l'invention, et M. de Laborde, sans se prononcer d'une manière absolue, croit cependant que les probabilités sont en faveur de Léonard [3]. Nous devons faire observer cependant que les coupes et les vases sortis des mains de celui-ci sont relativement en petit nombre, et parmi les pièces de vaisselle il a de préférence décoré des plats qui lui offraient le moyen de produire un véritable tableau. Les coupes, les aiguières, les assiettes, les salières, les chandeliers, les vases de toutes sortes signés de Pierre Raymond existent au contraire en nombre infini, et l'on peut dire que cet émailleur était un véritable fabricant d'orfévrerie émaillée; on rencontre de ses productions dans les collections des souverains, à Dresde, à Berlin, à Gotha et à Munich. Léonard a des titres trop légitimes à faire valoir à l'appui du grand renom qu'il a acquis comme peintre en émail, pour avoir besoin d'y ajouter le mérite très-contestable d'avoir été l'inventeur de cette orfévrerie. Léonard était avant tout peintre de tableaux, et surtout peintre de portraits. Peintre émailleur en titre de François Ier, il avait pour clientèle tous les grands seigneurs de la cour dont il fit les portraits. Cette partie artistique de l'émaillerie peinte devait absorber tout son

(1) M. Maurice Ardant, *Notice historique sur les émaux et les émailleurs;* Limoges, 1842, p. 21.

(2) Dans le comté de Norfolk, en Angleterre.

(3) *Notice des émaux du Louvre*, p. 176.

temps et était plus que suffisante pour lui assurer des bénéfices importants. Il est donc probable que l'application de l'émaillerie à l'orfévrerie sera sortie de l'imagination d'un artiste moins occupé que Léonard, et qui ne trouvait pas dans l'exécution des triptyques et tableaux de sainteté, des reliquaires et des coffrets, un débouché suffisant à son talent et à son activité. Nous croyons donc qu'on doit regarder Pierre Raymond comme l'inventeur de l'orfévrerie émaillée. Une fois que la peinture en émail fut entrée dans cette voie, elle prit un immense développement. Ce nouveau genre d'orfévrerie devint fort en vogue; les commandes affluèrent de toutes les parties de la France et des différentes contrées de l'Europe. On rencontre très-souvent, en effet, sur des pièces de vaisselle émaillée, des armoiries appartenant non-seulement aux maisons nobles de France, mais aussi aux grandes familles allemandes, anglaises et hollandaises. La Kunstkammer de Berlin conserve un plat et une aiguière (nos 255 et 256 du catalogue de ce musée) ornés des écus des familles patriciennes Artzt et Welser d'Augsbourg; des membres de la famille des Tücher de Nuremberg possédaient encore, en 1833, diverses pièces de vaisselle de Pierre Raymond datées de 1558 et 1562 portant les armoiries de la famille [1].

Cette grande vogue de l'orfévrerie émaillée entraîna les émailleurs de Limoges à multiplier les œuvres de ce genre, et l'art eut souvent à souffrir de la multiplicité de cette production industrielle. A côté de pièces enrichies de sujets d'un dessin très-correct et d'une charmante

(1) Le *Deutsches Kunstblatt* (Stuttgart) de 1833 en a donné la description.

exécution, on en trouve beaucoup qui dénotent une fabrication hâtive et toute commerciale. Le monogramme d'un émailleur de renom a été tracé sur ces pièces pour attirer les chalands; mais la forme du vase et cette marque de fabrique viennent seules de lui; la peinture, fort médiocre, est de la main de ses élèves et de ses ouvriers.

V

L'orfévrerie d'étain.

La vaisselle d'étain a précédé de beaucoup la vaisselle émaillée de Limoges, et si nous n'en avons pas parlé jusqu'à présent, c'est qu'elle ne fut véritablement portée à la perfection qu'au seizième siècle et qu'elle ne peut être comptée auparavant parmi les objets d'art. Cependant, la vaisselle d'étain avait été admise chez les rois et les princes, antérieurement à cette époque, pour l'usage journalier. On en rencontre une grande quantité dans l'inventaire des meubles de la reine Clémence de Hongrie, veuve de Louis le Hutin [1], où elle est décrite sous le titre de « vessellemente d'estain rendue par le saussier ». On en trouve encore la mention en ces termes dans les comptes d'Étienne de La Fontaine, argentier du roi Jean pour 1351 et 1352 : « A Huguenin » de Besançon, potier d'estain, pour les vi quartes et » trois aiguières tout d'estain... pour le cours de l'ostel » dudit monseigneur Jehan, de mess. Philippe, son » frère, et de monsieur Loys de Bourbon [2]. »

(1) *L'inventaire des biens de madame la royne Clémence, jadis femme du roi Loys...;* de 1328; Ms., Bibl. imp., déjà cité.

(2) *Compte Estienne de La Fontaine,* depuis le 4 février 1351 jusqu'au 1er juillet 1352; Archives de l'Empire, KK. 8, fol. 31.

Toutes ces pièces de vaisselle d'étain étaient, comme on le voit, destinées à l'usage des gens de la maison; mais, dès le commencement du quinzième siècle, la poterie d'étain acquit une certaine importance. Le prix considérable de la matière et les ordonnances prohibitives du luxe ne permettaient pas toujours aux riches bourgeois de posséder des vases d'or et d'argent. Les orfévres se mirent donc à fabriquer de la vaisselle d'étain, et la bourgeoisie put parer les dressoirs des salles à manger de vases qui, par la forme au moins, imitaient l'orfévrerie des dressoirs des princes. Dans le *Mirouer de mariage*, Eustache Deschamps, huissier d'armes des rois Charles V et Charles VI, constate cet usage de la vaisselle d'étain. Après avoir énuméré les bijoux et les vêtements dont il faut fournir la corbeille d'une jeune mariée, il en arrive au mobilier dont il est nécessaire que le mari garnisse l'appartement de sa femme.

Et si leur fault encore avoir
Beaux lis, beaux draps, chambres tendues,
Et qu'ilz mettent leurs entendues (leur attention)
A belles touailles et nappes.
Et si fault, ains que tu eschapes,
Belles chaières et beaux bancs
Tables, trétiaulx, fourmes (chaises), escrans,
Dreçoirs, grant nombre de vaisselle;
Maint plat d'argent, et mainte escuelle
Si non d'argent, si com je tain,
Les fault-il de plomb ou d'estain [1].

Les vases d'étain avaient donc reçu déjà une certaine ornementation artistique, puisqu'on les plaçait sur

[1] *Poésies morales et historiques* d'Eustache Deschamps, publiées par Crapelet; 1832, p. 210.

les dressoirs. L'usage s'en était répandu jusqu'à Constantinople, qui, à l'époque de sa splendeur, aurait méprisé des vases d'un métal aussi commun. Michel Ducas, historien grec qui fut témoin de la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, place les vases d'étain à la suite des vases d'or et d'argent dans l'énumération qu'il fait des richesses enlevées de la ville par les vainqueurs : « Trois jours après la prise de Constantinople, » les vaisseaux (des Turcs) firent voile chacun vers leur » province. Ils étaient si fort chargés, que peu s'en fallait » qu'ils ne coulassent à fond. Mais de quoi étaient-ils » chargés ? De riches habits, de vases d'or, d'argent, de » cuivre et d'étain... [1]. »

Les comptes de l'argentier de Louis XI, pour les années 1468 et 1469, constatent le payement fait à Guiot, pintier d'étain, demeurant à Tours, de trente-cinq sols tournois « pour deux flascons d'estaing... » livrez à maistre Olivier le Mauvais, barbier du roy [2] ». Il ne faut pas s'étonner de voir des vases d'étain à l'usage personnel de ce prince, qui mettait une enseigne de plomb à son chapeau.

Une grande impulsion fut donnée à tous les arts industriels dès que Charles VIII, devenu majeur, eut pris en main les rênes de l'État. Les orfévres, suivant les traces des sculpteurs qui avaient inauguré l'ère de la renaissance française, commencèrent à abandonner l'ancien style et à produire des ouvrages dans le

(1) Georgii Acropolitæ et Ducæ *Historia Byzantina,* Leone Allatio *interprete,* cap. xlii; Parisiis, 1651, p. 176.

(2) *Compte extraordinaire de Alexandre Sextre, argentier du roy,* du 1er octobre 1468 au 30 septembre 1469; Archives de l'Empire, KK. 61, folio 34.

goût nouveau. Mais les premiers essais durent nécessairement être timides. Avant de fondre une grande pièce d'orfévrerie en argent et de la réparer par un long et minutieux travail, ils en faisaient un modèle de plomb ou d'étain, et lorsque ce modèle obtenait l'approbation de celui qui avait commandé l'ouvrage, la pièce était exécutée en argent. Cet usage des orfévres est constaté par un article des comptes de l'argentier du roi Charles VIII, ainsi conçu : « A Jehan Galant (orfévre du » roi), la somme de cent douze livres quatre sols, tant » pour VI mars V onces un gros d'argent qu'il a mis et » employé du sien à faire de neuf une couppe toute » plaine à couvercle pour servir à la personne dudit sei- » gneur, que aussi pour ung ducat d'or qu'il a mis et » employé à dorer deux fois ladite couppe et couvercle » d'icelle autant dedans que dehors...; plus la somme » de treize livres tournois... tant pour deschet d'argent, » dorure et façon de ladite couppe, laquelle il a faite » par deux fois parce que la première elle n'estoit pas au » gout dudit seigneur, que aussi pour la façon de trois » autres couppes de plomb qu'il a faites pour patron de » ladite couppe [1]. » Ces modèles de plomb ou d'étain, faits avec soin par l'orfévre pour séduire son client, devaient être certainement conservés par lui, et passer ensuite dans les mains de personnes curieuses de jolis objets, mais qui n'auraient pu se les procurer en argent. Il n'est pas douteux que cet usage des orfévres

[1] *Compte sixième de maistre Pierre Briconnet, argentier du roy nostre sire,..... commançant le* 1er *jour d'octobre mil* CCCC IIIj^{xx} *sept et finissant le* 1er *jour de septembre mil* CCCC IIII^{xx} huit; Archives de l'Empire, KK. 70, fol. 167.

de faire un modèle en étain n'ait amené le goût des vases richement décorés exécutés avec ce métal. Aussi lorsqu'au seizième siècle les orfévres, devenus fort habiles, exécutaient, soit par la fonte et la ciselure, soit au marteau et par le repoussé, des pièces d'orfévrerie qui étaient des chefs-d'œuvre par la pureté du modelé et la délicatesse du travail, ils ne manquaient pas de couler des épreuves d'étain dans des moules qu'ils avaient relevés sur ces pièces si finement terminées. Benvenuto Cellini, dans son Traité de l'orfévrerie, engage en effet les orfévres à tirer une épreuve en plomb des pièces d'argenterie exécutées par la fonte, comme les anses et les goulots des aiguières, à réparer ces pièces et à les conserver pour servir de modèles à d'autres travaux. On verra plus loin que les orfévres allemands ont souvent suivi cette méthode. C'est à son emploi que l'on doit sans doute la conservation d'une quantité de beaux ouvrages; la richesse de la matière a été la cause de la fonte des originaux qui étaient d'argent; les épreuves surmoulées en plomb ont survécu, et témoignent aujourd'hui de l'habileté des artistes qui les avaient exécutés.

Une fois que la poterie d'étain eût acquis la vogue, il se trouva des artistes pour exécuter de beaux vases d'étain, œuvres originales qui n'étaient point le résultat d'un surmoulé. Les étains de François Briot doivent être placés dans cette catégorie; ce sont certainement les pièces les plus parfaites de l'orfévrerie française au seizième siècle. Les formes gracieuses de ses vases, la pureté de dessin des figurines dont il les décore, la richesse de ses capricieuses arabesques, tout en un

mot est parfait et digne d'admiration dans les œuvres de Briot. On ne sait rien de sa vie, mais son effigie nous est connue; elle se trouve empreinte au revers de ses plus beaux ouvrages. A son costume, on reconnait qu'il florissait sous Henri II. François Briot ne peut avoir été orfévre, puisque son nom ne figure dans aucun des documents de son temps qui se rattachent à l'orfévrerie; il se considérait à juste titre comme sculpteur ou graveur en relief; cette inscription : SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT, contourne ordinairement le médaillon qui contient son portrait. Briot modelait d'abord en cire et réparait ensuite par une fine ciselure les étains provenus de la fonte. Les ouvrages de cet habile artiste ne sont pas très-rares; lorsqu'il avait exécuté un modèle qui lui plaisait, il en reproduisait plusieurs exemplaires, car on rencontre plus d'un surmoulé du même type. Le Musée du Louvre possède un très-beau bassin et son aiguière avec le portrait de Briot; ils proviennent de la collection Sauvageot [1]. Le Musée de Cluny conserve aussi quelques belles pièces de ce maitre [2].

François Briot n'est pas le seul qui ait fait en France de l'orfévrerie d'étain empreinte d'un cachet artistique. Cicognara [3] dit avoir vu dans la collection du comte de Rio, à Padoue, un grand bassin décoré dans le style de la Renaissance, dont le revers offrait un portrait avec l'inscription : DANIEL ENDERLEIN; les deux initiales C. S. se lisaient en outre au-dessous du personnage représenté. Le nom d'Enderlein est bien français, mais ce portrait

(1) N° 714 du *Catalogue* de M. Sauzay, de 1861.
(2) Nos 1364 et 1365 du *Catalogue* de 1861.
(3) *Storia della scultura*, t. II, p. 434.

et le nom sont-ils ceux de l'auteur du bassin? Ne s'appliquent-ils pas plutôt à celui qui l'avait commandé, et les initiales C. S. ne seraient-elles pas au contraire le sigle de l'artiste? La question ne saurait être résolue sans autre document que ce seul bassin. On rencontre sur certaines pièces quelques sigles inexpliqués, comme C. B., dont on a voulu faire un Charles Briot, sans que rien puisse motiver cette interprétation [1].

§ III.

L'ORFÉVRERIE AU XVIe SIÈCLE HORS DE L'ITALIE ET DE LA FRANCE.

L'influence de l'école italienne se fit sentir en Allemagne, dans les Flandres et dans le nord de l'Europe tout aussi bien qu'en France. Nuremberg et Augsbourg étaient au commencement du seizième siècle les principaux centres de la fabrication de l'orfévrerie en Allemagne. Plus tard, Dresde, Francfort-sur-le-Mein et Cologne droduisirent également d'habiles orfévres. Les orfévres de Nuremberg conservèrent dans leurs productions beaucoup plus longtemps que ceux d'Augsbourg un certain sentiment de l'art allemand; mais après le premier tiers du seizième siècle, les productions de l'orfévrerie allemande se confondent tellement avec celles des artistes de l'Italie dans tout ce qui a rapport à l'exé-

(1) Notre tâche est déjà trop lourde, et nous ne devons pas étendre au delà du seizième siècle l'historique de l'orfévrerie française; les curieux qui voudraient en connaître l'histoire dans les temps postérieurs, doivent consulter un excellent travail de M. Paul Mantz, *Recherches sur l'histoire de l'orfévrerie française depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours;* il est inséré dans la *Gazette des beaux-arts*, t. IX, p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 129; et t. XI, p. 110, 250 et 349.

cution des figures, des bas-reliefs et des ornements, qu'il serait fort difficile de distinguer les unes des autres, si ce n'était la forme des vases, qui conserva presque toujours une empreinte d'originalité, et la manière d'employer les émaux. Rien de plus gracieux, au surplus, que les arabesques dont sont enrichis les vases de l'orfévrerie allemande, rien de plus ravissant que les figurines qui se contournent pour en former les anses.

Les princes allemands en possèdent encore un assez grand nombre, et parmi eux le roi de Bavière est certainement le plus riche. Une bien curieuse salle de son palais, désignée sous le nom de Chambre du trésor [1], renferme une quantité considérable de beaux objets exposés libéralement aux yeux des amateurs. Il y a là des vases en matières précieuses et en ivoire, dont les montures reproduisent des figures exécutées avec beaucoup d'art. Nous ne pouvons nous dispenser de citer un très-grand vase de cristal de roche dont le couvercle porte des figurines adossées, en or émaillé. Les vases d'or ou d'argent doré, du seizième siècle, sont en général de formes délicieuses; plusieurs sont enrichis de bas-reliefs et de figures de ronde bosse d'or émaillé. Nous ne pouvons décrire ici toutes ces belles pièces, mais nous signalerons, parmi les plus remarquables, un bassin et son aiguière en vermeil. Un bas-relief circulaire se déploie au fond du bassin autour d'un ombilic qui reçoit l'aiguière; il représente un combat d'animaux marins et le triomphe d'Amphitrite ; ce sujet, évidemment inspiré

[1] La Chambre du trésor est située au rez-de-chaussée, dans la partie du palais nommée l'Ancienne résidence. Elle fut fondée par Albert V en 1551.

par les compositions de Raphaël et de ses élèves, est d'un excellent dessin et se fait remarquer par une grande délicatesse d'exécution ; le bord est décoré d'ornements en émaux cloisonnés opaques et de turquoises. L'ornementation de l'aiguière est dans le même goût. Nous mentionnerons, dans un autre genre, un très-grand vase d'or tout émaillé de blanc et couvert de délicieuses arabesques épargnées qui se déroulent en or sur le fond d'émail blanc. La panse est décorée de guirlandes formées de feuillages et de fruits, ciselées en relief et émaillées en couleur. Le vase est en outre enrichi de saphirs énormes semés sur toutes les parties; ils sont sertis dans des ornements émaillés d'un bon dessin et d'une exécution ravissante. Le couvercle, décoré dans le même goût, est surmonté d'une figure de Pallas, d'or émaillé; le bouclier sur lequel s'appuie la déesse est formé d'un seul saphir; elle tient de la main droite, qu'elle élève au-dessus de sa tête, un anneau taillé dans un saphir. Au fond du vase on voit les armes de la maison de Bavière, et sous le pied un monogramme formé des lettres H et R, avec la date de 1563. Ce monogramme ne serait-il pas celui de Henri Reitz, célèbre orfévre de Leipzig qui a laissé son nom sur une très-belle médaille de Charles-Quint, datée de 1537? Enfin nous pouvons offrir à nos lecteurs, dans les planches LXXIII, LXXIV et LXXV de notre Album, la reproduction de deux pièces, un calice et une coupe, qui appartiennent à ce riche trésor [1]. Avant d'aller plus loin, c'est un devoir pour nous que de témoigner ici la pro-

[1] Le calice est conservé dans la Riche-Chapelle, située au-dessus de la Chambre du trésor.

fonde reconnaissance dont nous sommes pénétré envers Sa Majesté le roi de Bavière, dont la généreuse libéralité nous a concédé la faveur de faire dessiner dans son trésor quelques pièces à notre choix. La demande que nous avions adressée au roi avait été chaudement appuyée par M. le baron de Meneval, ministre de France, auquel nous sommes heureux de pouvoir offrir ici nos remerciments [1].

Le trésor de l'empereur d'Autriche, qui remplit plusieurs salles du palais impérial de Vienne, renferme aussi quelques pièces d'orfévrerie du seizième siècle. Le Grüne Gewölbe, de Dresde, en conserve également quelques spécimens. Parmi les plus remarquables dont les auteurs sont connus, on peut citer, de Wenzel Jamnitzer, de Nuremberg (1508-1586), un coffret d'argent; de D. Kellerthaler, qui florissait à la fin du seizième siècle, le bassin baptismal de la famille électorale de Saxe et son aignière, pièces qui sont regardées comme le chef-d'œuvre de cet artiste; un autre bassin exécuté au repoussé, qui reproduit des sujets de la fable, et un grand nombre de bas-reliefs. La Kunstkammer de Berlin possède aussi plusieurs pièces, parmi lesquelles on doit signaler, de Jonas Silber, de Nuremberg, une coupe portant la date de 1589, qui est ornée de ciselures d'une grande perfection; de Christophe Jamnitzer, de Nuremberg (1563-1618), neveu et élève de Wenzel Jamnitzer, un surtout de table figurant un éléphant conduit par un Maure et qui porte sur son dos une tour contenant cinq

(1) Les planches XXXVI et XLI de notre Album reproduisent des pièces du trésor du roi de Bavière que nous avons eu déjà l'occasion de citer, et la planche LXXII une autre pièce dont nous parlerons plus loin.

guerriers; de Hans Pezolt, de Nuremberg († 1633), un portrait en médaillon d'Albert Dürer; de Matthæus Walbaum, qui travaillait encore à Augsbourg en 1615, les statuettes d'argent qui enrichissent le magnifique cabinet fait pour le duc de Poméranie.

Le Musée du Louvre possède deux très-belles pièces de l'orfévrerie allemande; un bassin et son aiguière d'argent doré [1]. Le bassin, de soixante-quatre centimètres de diamètre, est orné de ciselures dont les sujets, très-variés, sont des épisodes divers de la conquête de Tunis, par Charles-Quint, ainsi que l'indique cette inscription qu'on y lit : EXPEDITIO ET VICTORIA AFRICANA CAROLI V ROM. IMP. P. F. AUGUSTO 1535. L'aiguière que nous avons fait reproduire dans la planche LXXI de notre Album est décorée de guirlandes et de trophées ciselés en relief et émaillés, et d'un bas-relief dont le sujet est emprunté au même fait historique. L'empereur Charles-Quint y est représenté à cheval. Les guirlandes et les trophées ont été exécutés à part et rapportés sur le fond du vase. Cette belle pièce, qui n'a pas moins de quarante-quatre centimètres de hauteur, donne une juste idée du style et de l'excellence de l'orfévrerie allemande dans le second tiers du seizième siècle.

Nous signalerons encore deux pièces de cette époque qui sont traitées dans le style italien, et dont on peut voir la reproduction dans la belle publication de MM. Becker et de Hefner-Alteneck. La première est une coupe d'argent, de vingt et un centimètres environ de bauteur, qui appartient à la corporation des orfévres de Nuremberg : la coupe, d'une forme un

[1] Nos 844 et 845 du *Catalogue* de M. DE LABORDE, de 1853.

peu tourmentée, est portée par un riche balustre qui s'élève sur un pied découpé en quatre lobes représentant quatre segments d'une base de colonne d'ordre ionique ; la panse est décorée de rinceaux renfermant des masques et des figurines ciselés en haut-relief d'un dessin excellent et d'une grande finesse d'exécution ; le balustre est enrichi de têtes de béliers et de bouquets de fruits encadrés dans des rinceaux. Ce chef-d'œuvre de ciselure est attribué à Wenzel Jamnitzer, de Nuremberg, qui avait acquis une grande réputation dans la seconde moitié du seizième siècle [1]. La seconde est une coupe formée par une coquille nautile montée en argent doré qui appartient à la grande-duchesse de Saxe-Weimar : un monstre marin conduit par un Amour s'élève au-dessus du casque de la coquille; sa queue feuillée en suit le contour et vient se rattacher au balustre, qui reproduit un homme terminé en poisson. Ce demi-dieu marin est accroupi sur une tortue à tête de dragon qui forme le pied. Cette composition fantastique est d'un modelé vigoureux [2].

Les collections des amateurs anglais sont très-riches en pièces de l'orfévrerie allemande de la bonne époque. L'exposition faite en 1862, dans le South Kensington Museum, a mis au jour de fort beaux ouvrages, qui seraient probablement demeurés inconnus sans cette exhibition. Nous ne citerons que le plus remarquable de tous. C'est un grand bassin accompagné de son aiguière appartenant à M. le baron James de Roths-

(1) *Kunstwerke und Gerathschaften des Mittelalters und der Renaissance;* Frankfurt am Main, 1852-1857, t. II, p. 13, pl. XX.

(2) *Idem,* t. II, p. 87, pl. LXX.

child. Les deux pièces sont décorées de fines ciselures dont les sujets ont été empruntés à l'histoire d'Orphée. Sur le fond du bassin, dont le diamètre est de cinquante-cinq centimètres, l'artiste a représenté Orphée entouré d'animaux; le groupe est placé dans un riche paysage animé par la mer, où se jouent des Tritons et des monstres marins. L'aiguière, de trente-quatre centimètres de hauteur, est dans la belle forme ovoïde adoptée généralement par les orfévres de la Renaissance; la panse est divisée en trois parties, dans le sens de la hauteur, par des figures qui se terminent en gaîne et dont la tête est traitée de ronde bosse; chacune des parties est décorée d'un médaillon renfermant un bas-relief. Tout cela est d'un dessin et d'un modelé excellents; la ciselure est d'un fini merveilleux. Ces belles pièces portent la marque de l'orfévrerie d'Augsbourg, une petite pomme de pin, et un monogramme formé des lettres H et M; elles doivent appartenir à la seconde moitié du seizième siècle. Les pièces que nous venons de signaler prouvent que les sculpteurs ne manquaient pas parmi les orfévres allemands.

A la fin du seizième siècle, et surtout au commencement du dix-septième, le goût très-prononcé pour ces espèces de grands nécessaires auxquels on a donné le nom de cabinets, et qui se fabriquaient principalement à Augsbourg, a fourni aux artistes orfévres de fréquentes occasions d'exercer leur talent dans l'exécution des statuettes et des bas-reliefs d'argent, dont les plus beaux de ces meubles sont ordinairement enrichis. Les orfévres de Nuremberg et d'Augsbourg produisirent alors des morceaux de sculpture, qui sont souvent très-remar-

quables par la sagesse de la composition, la pureté du dessin et le fini de l'exécution.

Dans la seconde moitié du seizième siècle, les orfévres allemands s'étudièrent à introduire dans les petites pièces d'orfévrerie et dans les bijoux, de jolies figurines émaillées en couleurs, comme les Italiens les faisaient. Le roi de Bavière possède deux charmants spécimens de ce genre de travail. Le premier, conservé dans la Riche-Chapelle du palais [1], est un petit monument, tout en or émaillé, enrichi de pierres fines; au centre est un groupe de figures de ronde bosse émaillées en couleur, représentant l'adoration des mages. On attribue ce monument à Cellini, mais nous ne pensons pas qu'il soit sorti de la main du célèbre orfévre florentin; les figurines sont, il est vrai, d'une exécution très-délicate, mais un peu lourdes de dessin. Le second, renfermé dans la Chambre du trésor, est une coupe formée d'une corne de rhinocéros montée en or émaillé et rehaussée de pierres fines. La monture, qu'on attribue également à Cellini, est enrichie de sujets et de figurines d'or émaillé d'un joli dessin et d'une exécution très-délicate. La coupe est accompagnée d'un plateau de même matière enrichi de pierreries. Nous donnons la reproduction de cette coupe et de son plateau dans la planche LXXII de notre Album. La notice jointe à cette planche nous dispense d'en répéter ici la description.

Les orfévres allemands apportaient encore plus de perfection dans l'exécution des petits bas-reliefs repous-

(1) La Riche-Chapelle, située dans l'Ancienne résidence, a été disposée par les ordres de l'électeur Maximilien Ier en 1607. Elle renferme toute la partie du trésor du roi de Bavière qui se rattache aux monuments religieux.

sés qui sont toujours composés avec goût et d'un modelé excellent. La Riche-Chapelle du roi de Bavière possède quelques pièces qui justifient le mérite des artistes. Nous signalerons surtout deux bas-reliefs d'or, d'environ quinze centimètres sur dix, représentant la Vierge entourée d'anges et Jésus portant la croix, et une paix d'or émaillé d'un travail très-délicat. Nous devons citer aussi une autre paix d'or émaillé que conserve le Trésor impérial de Vienne : on y voit reproduit en haut-relief la scène de l'adoration des mages.

L'orfévrerie des églises perdit au seizième siècle, en Allemagne de même qu'en France, ce caractère sévère et religieux qui était au moyen âge le propre des instruments du culte, mais elle fut empreinte d'une rare élégance de forme et d'ornementation. Nos lecteurs pourront en juger par le calice de la Riche-Chapelle du roi de Bavière, que nous avons fait reproduire dans les planches LXXIII et LXXIV de notre Album. Nous citerons encore quelques beaux objets possédés par les églises que visitent fréquemment les touristes. On trouvera dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle un ostensoir de vermeil qu'on prétend avoir été donné par Charles-Quint à l'occasion de son couronnement, qui eut lieu en 1520. Il est enrichi de figurines d'un bon style et d'un excellent dessin; les suaves contours de la Renaissance s'y associent avec bonheur aux montants effilés de l'art ogival expirant [1]. A Cologne, on voit dans l'église Saint-Géréon une paix décorée d'un joli bas-relief qui représente l'adoration des mages; dans l'église Saint-

[1] On en trouvera la gravure dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XVIII.

Alban, un encensoir d'argent d'une forme très-élégante; et dans l'église Saint-Colombat, une croix processionnelle d'argent doré [1].

Les grandes pièces d'orfévrerie sculptée, telles qu'on en faisait en Italie au quatorzième et au quinzième siècle, sont rares en Allemagne au seizième. Nous ne trouvons à mentionner qu'un ouvrage qui, terminé en 1607, fut exécuté par des artistes d'Augsbourg qui avaient étudié au seizième siècle et conservé le style de la Renaissance. Nous voulons parler de l'autel de la Riche-Chapelle du palais de l'Ancienne résidence à Munich. Le retable en ébène est enrichi de trente-deux bas-reliefs d'argent distribués dans divers compartiments. Ils sont exécutés au repoussé; celui du centre, qui a plus d'un mètre de hauteur sur soixante centimètres de largeur, reproduit la scène de la crucifixion. Les sujets des autres sont également tirés des Évangiles. Toutes ces compositions sont d'un très-beau style et d'une excellente exécution. Il y a de plus sur l'autel un groupe de figures de ronde bosse, en argent, représentant aussi la crucifixion, et sur les gradins du retable, treize statuettes, de trente à trente-cinq centimètres de hauteur : le Christ et les douze apôtres, et douze autres statuettes d'anges portant des flambeaux.

Nous devons dire quelques mots des émaux que les orfévres d'Augsbourg et de Nuremberg employèrent dans le dernier quart du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Ces émaux incrustés présentent un caractère tout particulier et différent de ceux dont les orfévres de France et d'Italie décoraient leurs pièces. Ils

(1) F. Bock, *Das heilige Köln*, pl. I, XIX et XX.

offrent un mélange d'émaux opaques et d'émaux semi-translucides sur ciselure; mais la ciselure joue un rôle peu important, la faible transparence des émaux la laissant à peine apercevoir. Ils sont d'ailleurs d'une vivacité et d'un éclat que la lithochromie ne peut rendre qu'imparfaitement. Le calice d'or et la coupe que nos planches LXXIII, LXXIV et LXXV reproduisent sont enrichis d'émaux de ce genre. Les carnations des trois anges qui décorent la panse du calice sont rendues par de l'émail blanchâtre opaque et les traits indiqués par de l'émail noir très-flou, légèrement posé sur la pâte d'émail blanc; c'est une incrustation d'émail rehaussé de traits posés au pinceau.

Un grand nombre de monuments d'or et d'argent subsistent donc encore pour faire apprécier le mérite des orfévres allemands à l'époque dont nous nous occupons. Mais, au surplus, un grand nombre de ces artistes avaient suivi les conseils de Cellini, en surmoulant leurs plus belles œuvres dont ils avaient tiré des épreuves de plomb et d'étain. On a rassemblé dans la Kunstkammer de Berlin, pour suppléer aux originaux qui ont été fondus, une très-grande quantité de beaux bas-reliefs de plomb et plusieurs vases d'étain, enrichis d'arabesques et de figurines que l'on regarde comme des épreuves de pièces d'orfévrerie du seizième et du dix-septième siècle. Le Musée du Louvre possède aussi quelques bassins d'étain remarquables qui peuvent avoir été surmoulés sur des pièces d'orfévrerie de la même époque, exécutées à l'occasion du couronnement de plusieurs des empereurs d'Allemagne [1].

[1] *Catalogue de la collection Sauvageot*, par M. Sauzay; Paris, 1861, nos 715 et suiv.

Avant de terminer l'historique de l'orfévrerie allemande au seizième siècle, il nous faut nommer, parmi les artistes qui ont le plus contribué à la bonne direction qui lui fut donnée, Théodore de Bry, né à Liége en 1528. mort à Francfort-sur-le-Mein en 1598. Il a gravé une foule de jolis dessins pour les orfévres. Ses pendants de clefs, ses manches et ses gaines de couteau sont ravissants par le style et le fini de l'exécution. Bien que Théodore de Bry soit plus connu comme graveur que comme orfévre, il n'est pas douteux qu'il n'ait ciselé lui-même, sur argent et sur or, quelques-unes des pièces dont il a fourni les dessins. Nous reproduisons dans la planche LXXV de notre Album un couteau attribué à Théodore de Bry, et exécuté dans le goût de ceux qu'il a gravés. Le Grüne Gewölbe conserve une table d'argent renfermant cinq médaillons d'or entourés d'arabesques et de têtes d'empereurs romains, qui porte le monogramme T. B., et que l'on regarde comme sortie de ses mains. Nous ne devons pas oublier non plus Jean Collaert, graveur à Anvers, né en 1540, qui a laissé deux suites de modèles de bijoux d'un dessin gracieux.

Dans les autres contrées de l'Europe, où l'orfévrerie n'atteignit pas à la perfection qu'elle avait obtenue en France et dans les villes allemandes d'Augsbourg et de Nuremberg, les orfévres de talent cherchèrent cependant à suivre le courant artistique de leur époque en s'efforçant de donner à leurs œuvres le cachet de la Renaissance. Plusieurs pièces d'orfévrerie anglaise exposées en 1862 dans le South Kensington Museum ont fait voir qu'au seizième siècle l'Angleterre possédait quelques orfévres de talent. Parmi les pièces dont l'origine et la

date ne sauraient être l'objet d'aucun doute, nous citerons une salière et une coupe d'argent doré [1] données par l'archevêque Parker au collége du Corpus Christi de Cambridge. La salière, de forme ronde, a vingt-neuf centimètres de hauteur et quinze centimètres environ de diamètre; elle est décorée de trois cartouches avec des guirlandes de fruits et de fleurs exécutées en haut-relief au repoussé dans un style vigoureux; le pied, décoré de la même manière, repose sur trois monstres à mi-corps. Le couvercle, qui offre trois têtes de chérubins séparées par des bouquets de fruits, se termine par un ornement formé de trois monstres marins. Le poinçon de l'orfévrerie indique la date de 1560. La coupe est ornée d'arabesques gravées d'un bon goût. Une autre pièce mérite une mention particulière, c'est une coupe d'argent doré portée sur un court balustre; elle est décorée, ainsi que le pied, d'un travail au repoussé avec des bordures gravées et ciselées; elle porte une inscription qui donne le nom de son auteur, Peter Paterson, habile orfévre de Norwich, qui jouissait d'une grande réputation sous le règne d'Élisabeth.

CONCLUSION.

Durant le premier tiers du dix-septième siècle, l'orfévrerie conserva encore en France et en Allemagne, sans trop de modifications, le caractère du style du seizième. De très-belles pièces d'orfévrerie sculptée et émaillée de l'époque de Louis XIII, que conserve le Musée du

[1] *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum*, nos 3236 et 3239; revised edition, London, 1863.

Louvre, témoignent du mérite des artistes qui florissaient alors. Pierre Courtois, Laurent et Gédéon Légaré, Labarre [1], Jacques Roussel et Pierre Héman eurent alors une grande réputation. Sous Louis XIV, dans l'orfévrerie comme dans les autres arts, on abandonna la délicatesse du style de la renaissance italienne pour rechercher des formes plus grandioses. Thomas Merlin, René de La Haye et Jean Gravet furent en renom au commencement de ce règne. Un peu plus tard, le grand roi fit faire des pièces d'orfévrerie d'un poids énorme qui pouvaient être regardées comme de beaux objets d'art : le peintre Le Brun, qui dirigeait tous les artistes, en avait fourni les dessins; Claude Ballin, et après lui Nicolas Delaunay, les plus habiles orfévres de ce temps, les avaient exécutées. D'autres orfévres encore se rendirent célèbres sous Louis XIV : Girard Debonnaire, habile ciseleur; Lescot, orfévre du cardinal Mazarin; Vincent Petit et Gilles Légaré, orfévres du roi; René Cousinet, Laurent Texier de Montarsis, Alexis Loir, habile graveur; Pierre Germain, les de Villers et Pierre Bain. Le célèbre sculpteur Sarrazin lui-même († 1660) s'occupa d'orfévrerie et fit pour le roi des crucifix d'or et d'argent d'une grande beauté [2]. L'orfévrerie, au commencement du règne de Louis XIV, était donc encore empreinte d'un grand caractère artistique. Malheureusement, il reste bien peu de choses de cette brillante industrie. En 1688, pour faire face aux dépenses de la guerre, il fut ordonné que tous les meubles d'argent massif que possédaient les

(1) De Marolles, *Le livre des peintres et des graveurs;* Paris, 1855, p. 37.

(2) Ch. Perrault, *Les hommes illustres.*

grands seigneurs seraient portés à la Monnaie. Le roi donna l'exemple : il fit fondre ces tables d'argent, ces candélabres, ces grands siéges d'argent enrichis de figures de ronde bosse, de bas-reliefs et de fines ciselures, chefs-d'œuvre sortis des mains de Ballin.

Sous Louis XIV, les bijoux subirent une transformation plus sensible que les pièces d'orfévrerie. Jusque vers la fin du seizième siècle, les pierres n'avaient servi le plus souvent que d'accompagnement aux jolies figurines ciselées et émaillées mises en vogue par les orfévres de l'école italienne; mais le goût pour les pierres fines et les perles, qui avait commencé à se produire vers la fin du règne de Henri III, devint dominant sous Louis XIII et surtout à l'époque de Louis XIV; les pierres furent l'objet principal des bijoux; l'or, ciselé en guirlandes, en fleurs, en ornements de toutes sortes, ne fut plus employé que pour les enchâsser et les faire valoir.

Au dix-huitième siècle, la pureté du style fut complétement mise en oubli; on rechercha le maniéré et le bizarre sous prétexte de se débarrasser des lourdeurs préférées sous Louis XIV. Claude Ballin neveu, Thomas Germain et Just Aurèle Meissonnier furent alors les plus habiles metteurs en œuvre du genre rocaille. La bijouterie est de tous les arts industriels celui qui, en suivant la voie de la fantaisie, peut encore par l'élégance de la forme, la finesse de l'exécution et la richesse des accessoires, mettre au jour de charmantes productions. Aussi, malgré l'abaissement du style, les joailliers français produisirent à cette époque des bijoux pleins de grâce et d'un fini très-précieux qui sont aujourd'hui fort recherchés des curieux.

Dès le règne de Louis XIV, la France s'était emparée dans les arts industriels du rôle qu'avait joué l'Italie au seizième siècle. Le goût qui régnait en France se répandit dans toute l'Europe. L'Italie elle-même, au commencement du dix-huitième siècle, avait abandonné le style ravissant dont les grands orfévres du quinzième et du seizième siècle avaient empreint leurs admirables travaux. L'Allemagne, qui les avait imités si fidèlement, fut peut-être de tous les pays celui où l'on s'écarta davantage des traditions de la Renaissance. On voit dans ses Musées une quantité de vases dont la panse est formée de nacre de perle, de corne de rhinocéros ou d'œufs d'autruche, et qui ont reçu des montures bizarres : le travail est toujours d'une exécution soignée, l'artisan est toujours très-habile ; mais la pureté du style a disparu de ses compositions ; les perles baroques jouent un grand rôle dans la bijouterie. Cependant plusieurs orfévres allemands avaient conservé quelques traditions des belles époques jusque dans les premières années du dix-huitième siècle et ont produit de bons ouvrages. On peut citer surtout Raimond Falz et Jean André Thelot. Falz († 1703), habile ciseleur, a fait un grand nombre de médaillons et de bas-reliefs dont la plupart avaient pour destination d'orner les meubles qui recevaient le nom de cabinets et qu'on fabriquait surtout à Augsbourg. Thelot († 1734), qui était établi dans cette ville, a laissé des ciselures d'un très-grand mérite : la richesse, le goût et la pureté du dessin de ses compositions lui avaient acquis un grand renom. Johan Melchior Dinglinger († 1731) eut aussi de son temps une réputation colossale. En 1702, il vint s'établir à Dresde et ne tra-

vailla plus à peu près que pour l'électeur de Saxe, roi de Pologne. Il excellait surtout à ciseler de petites figures de cinq à six centimètres, qu'il coloriait en émail. Le plus curieux de ses ouvrages, qui reproduit en figurines d'or de ronde bosse la cour du Grand-Mogol Aureng-Zeyb, à Dehli, est conservé dans le Grüne Gewölbe de Dresde.

Sous Louis XVI, l'orfévrerie française, qui se faisait remarquer par une exécution d'une délicatesse merveilleuse, fut beaucoup plus sobre dans ses fantaisies qu'au temps de Louis XV, et elle cherchait même, par une étude sincère des beaux modèles, à amener une rénovation dans l'art, lorsque la Révolution vint fermer les ateliers.

A l'époque de l'Empire, les orfévres, guidés par les peintres, les sculpteurs et les architectes, s'attachèrent à reproduire le style de l'antiquité sans le comprendre, et laissant de côté toute grâce et toute élégance, n'arrivèrent à produire, par cette prétendue imitation, que des compositions d'une grande sécheresse de profil, d'une roideur gourmée et d'une triste froideur.

Sous la Restauration, l'orfévrerie suivit à peu près les mêmes voies; mais dans les années qui précédèrent 1830, un grand mouvement se produisit dans les arts industriels. On comprit enfin combien les formes pseudo-classiques de l'Empire se prêtaient mal aux meubles, à l'orfévrerie, aux productions céramiques; on chercha à régénérer l'art industriel par l'étude de la nature et par celle des beaux modèles que nous ont légués le moyen âge et la Renaissance. Les objets conservés dans les collections Sauvageot, Du Sommerard et De-

bruge furent alors d'un grand secours aux orféyres. A l'étude des styles anciens ils joignirent la recherche des anciens procédés, et l'on vit reparaître la niellure et les différents genres d'émaillerie. Par ces moyens, des orfévres de talent, sans devenir de serviles copistes, et en appliquant à chacune de leurs œuvres le style que réclamait sa destination, sont arrivés à produire des œuvres d'art très-remarquables. C'est par l'étude des beaux modèles aujourd'hui rassemblés dans les musées, et en ne se laissant pas aller à la fantaisie, qu'ils pourront maintenir l'orfévrerie dans la bonne voie où elle est entrée.





SERRURERIE.

§ Ier.

AU MOYEN AGE.

Au moyen âge, la serrurerie s'est élevée jusqu'à la hauteur d'un art. Dans l'antiquité romaine on se servait souvent du bronze fondu et coulé dans un moule pour les grilles de clôture; mais ce procédé coûteux ne fut jamais pratiqué dans les Gaules, où le fer était, dès les temps les plus reculés, d'un emploi très-commun. On voit, il est vrai, un exemple de clôture en bronze dans les belles grilles de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, qui

datent de Charlemagne [1], mais ces grilles ont été apportées de l'Orient ou faites par des artistes byzantins.

L'art du forgeron se développa durant l'époque carolingienne, et nous en trouvons une preuve dans la vie de Gualdricus, qui fut élu évêque d'Auxerre vers 919, sous Richard, duc de Bourgogne († 921). Après avoir terminé la construction de l'église commencée par son prédécesseur, il éleva entre le portique et la crypte des portes remarquables, dit le chroniqueur, par la ferrure merveilleusement travaillée dont elles étaient enrichies, « valvas operosa ferri fabrica distinctas [2]. »

La serrurerie participa au mouvement de rénovation artistique qui se produisit au onzième siècle, et se perfectionna singulièrement au douzième. On a conservé de cette époque des grilles et des pentures de portes qui témoignent de l'habileté des forgerons. On ne possédait pas alors les puissants moyens mécaniques qui fournissent aujourd'hui au serrurier des fers réduits en barres de toutes grosseurs ou étendus en plaques de diverses épaisseurs. Le forgeron devait tout faire à la main et préparer par lui-même les éléments de l'œuvre qu'il avait à exécuter. Les difficultés que présentait ce travail étaient fort grandes, comme on peut le penser; mais il y trouvait cet avantage d'apprendre à manier le fer, et il en arrivait à l'assouplir à sa volonté, d'une manière étonnante, suivant les besoins de son œuvre. Durant le onzième siècle et la plus grande partie du douzième, la

[1] M. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du onzième au seizième siècle*, t. VI, p. 55.

[2] *Historia episcoporum Autissiodorensium*, ap. Labbe, *Nova bibl. mss. librorum;* Parisiis, 1657, t. I, p. 442.

fabrication des grilles ne varie guère. Un châssis, formant la bordure extérieure de la grille, est divisé par des montants dont les espacements sont remplis par des brindilles de fer, à section carrée ou méplate, soudées à des embases et arrêtées aux montants par des embrasses contournées à chaud. Ces brindilles sont disposées en enroulements et en rinceaux d'une grande variété et du meilleur goût. L'une des plus anciennes grilles de ce genre se trouve dans la cathédrale du Puy-en-Velay. M. Viollet-le-Duc en a donné la reproduction dans son *Dictionnaire de l'architecture* (1). Les forgerons de la fin du douzième siècle se plurent aussi à assembler des panneaux d'ornements qui par leur réunion formaient de grands dessins d'une élégance achevée. M. Didron a publié (2) une grille, exécutée de cette façon, qui est un véritable chef-d'œuvre. Des rubans de fer enroulés à chacune de leurs extrémités, soudés en faisceau dans le centre et agrafés par des anneaux serrés à chaud, sont les seuls éléments du travail. Ces rubans, de différentes longueurs, sortent du tronc qui les unit et s'épanouissent en boucles dans des espèces de cœurs dont les côtés sont formés de barres de fer plus épaisses.

Nous pouvons encore citer de la fin du douzième siècle les grilles qui servent de clôtures latérales au chœur de l'ancienne église de l'abbaye de Conques. Elles ont été dessinées par M. Alfred Darcel et publiées en partie dans les *Annales archéologiques* (3). On trouve encore de belles pièces de serrurerie de la même époque,

(1) T. VI, p. 56.
(2) *Annales archéologiques*, t. X, p. 118.
(3) T. XI, p. 5.

grilles ou pentures de portes, à Noyon, à Saint-Quentin, à Laon et à Reims.

Au commencement du treizième siècle, l'art de forger le fer avait été porté à un très-haut degré de perfection. Les grilles composées de rubans de fer enroulés et décorés seulement de quelques coups de poinçon parurent trop simples aux habiles forgerons de ce temps. Ils imaginèrent de terminer les brindilles de fer qui formaient les enroulements par des ornements d'un bon style enlevés à chaud au moyen d'une étampe [1]. C'est ainsi qu'ont été fabriquées les belles grilles dont on voit encore quelques fragments dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Souvent les brindilles de fer richement ornementées, au lieu d'être disposées entre les montants et les traverses qui forment l'armature principale, sont appliquées sur cette armature. La grille, en ce cas, n'est décorée que du côté extérieur. M. Viollet-le-Duc a publié plusieurs exemples de ce genre de travail [2].

A côté des grilles, il faut placer les pentures de portes que les forgerons du douzième et du treizième siècle exécutèrent avec une rare perfection. Que les pentures soient simples ou riches, elles sont toujours d'un goût remarquable. Dans les plus belles, les enroulements qui consolident les madriers de bois dont se composent les portes, sont décorés d'animaux et de feuillages, et terminés par des fleurons d'une rare élégance. Comme exemples nous pouvons citer les pentures qui recouvrent les vantaux de bois des portes de la Vierge et de sainte Anne

(1) Pièce de fer trempé, servant de matrice pour obtenir sur les métaux des moulures ou des ornements par la pression ou la percussion.

(2) *Dictionnaire de l'architecture*, t. VI, p. 60.

au grand portail de Notre-Dame de Paris. La variété des feuillages et des oiseaux réels ou fantastiques qui les animent, l'ingénieuse disposition des enroulements et la fermeté des contours classent ces magnifiques pentures au rang des chefs-d'œuvre de la serrurerie du moyen âge [1]. On peut indiquer encore, quoique moins remarquables, les pentures d'une porte de l'église de la Madeleine à Vézelay [2], et celles de la porte de la sacristie dans la cathédrale de Sens.

Au quatorzième siècle, les forgerons cherchèrent des moyens nouveaux. A la place des ornements étampés en plein fer, ils se servirent de plaques de fer battu, découpées et modelées au marteau, qui étaient attachées au gros fer par des rivures : pour aller plus vite en besogne, les embrasses serrées à chaud et les soudures étaient abandonnées. On trouve cependant encore au quatorzième siècle des ornements obtenus par l'aplatissement au marteau des extrémités des brindilles qui sont découpées en feuilles de formes diverses. Quels qu'aient été les ornements, la lime ne venait pas rectifier les maladresses du forgeron, comme elle le fait aujourd'hui; le marteau seul laissait son empreinte sur le fer.

L'art du forgeron avait beaucoup perdu vers la fin du quinzième siècle. La tôle découpée sous différentes formes remplaça les plaques de fer battu soudées sur l'armature.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur ce sujet, qui se rattache plutôt à l'architecture qu'à la partie de l'art dont nous nous occupons. On trouvera sur l'art

(1) Elles ont été publiées dans la *Statistique monumentale de Paris.*

(2) Publiées dans les *Annales archéologiques*, t. I, p. 222.

de la serrurerie tous les détails qu'on pourra désirer dans l'excellent ouvrage de M. Viollet-le-Duc sur l'Architecture française au moyen âge [1].

Mais les forgerons du moyen âge ne se bornèrent pas à exécuter de grandes pièces comme les grilles de clôture et les pentures des portes extérieures; ils s'adonnèrent à fabriquer de petites grilles pour fermer les armoires et les portes des trésors, à décorer les portes des appartements et les meubles de serrures et de ferrures qui servaient tout à la fois à la sûreté et à l'ornementation. Ils produisirent encore une quantité de meubles et d'ustensiles divers à l'usage de la vie privée. Sous leurs habiles mains, le fer forgé, fondu, modelé et contourné, reproduisit avec toutes leurs complications les détails si variés de l'architecture de leur époque dont ils décoraient ces meubles et ces ustensiles.

Parmi les œuvres de serrurerie de petite proportion nous pouvons citer, comme de véritables chefs-d'œuvre en ce genre, les deux portes de fer forgé qui fermaient une armoire dans l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes. Au centre d'une décoration ogivale dans le style du quinzième siècle, on voit sur l'une de ces portes le Christ debout, tenant un calice et l'hostie sainte, sur l'autre la scène de la crucifixion. Elles ont été publiées par M. Arnaud [2]. Nous avons fait reproduire la première dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre.

Les serrures devinrent souvent, au quatorzième siècle,

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du onzième au seizième siècle*, aux mots : GRILLE, HEURTOIR, SERRURERIE.

(2) *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube.*

des pièces artistiques très-remarquables. Elles étaient ordinairement placées en saillie sur les portes des meubles qu'elles fermaient; aussi recevaient-elles, en ce cas, le nom de serrures à bosse. Ces serrures étaient décorées d'ornements divers, comme, par exemple, de tiges d'arbustes chargées de feuilles et de fleurs. L'entrée de la serrure était masquée par une garde retenue par un ressort qu'on faisait jouer en poussant un bouton. Une figure humaine, ou bien un animal fantastique, décorait ordinairement la cache-entrée. La boite qui renfermait le mécanisme était d'une seule pièce et par conséquent repoussée au marteau; les tiges et les feuilles qui la décoraient étaient soudées à chaud, relevées au marteau, puis attachées au fond par de petits rivets. Les figures de ronde bosse étaient aussi des ouvrages de forge terminés par quelques coups de burin. Il existe encore dans les musées de belles serrures de la bonne époque [1].

Les heurtoirs, nom donné aux pièces de fer fixées aux portes extérieures pour frapper, devinrent souvent aussi sous le marteau des forgerons de véritables objets d'art. On en rencontre qui se terminent par une tête d'animal tenant dans la gueule le bloc de percussion. Le Musée de Troyes en possède un dont la tige est enrichie d'une figure d'enfant de ronde bosse qui tient un écusson armorié et dont les pieds posent sur un cul-de-lampe très-délicatement forgé et ciselé [2].

(1) M. Viollet-le-Duc en a publié de très-curieuses dans son *Dictionnaire du Mobilier français,* 1re partie, Meubles, p. 386 et 389. On en a reproduit plusieurs dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. IV, à l'article Ameublement civil et religieux.

(2) M. Viollet-le-Duc l'a publié dans son *Dictionnaire de l'architecture*, p. 86.

Les forgerons se sont encore exercés avec succès sur les landiers ou chenets destinés aux cheminées des appartements. On en rencontre qui sont ornés de brindilles de fer étampé reproduisant des feuilles, des fleurettes et des ornements; ces pièces sont soudées sur la tige, qui est toujours une pièce de forge dont l'extrémité supérieure est ordinairement terminée par une tête d'animal forgée et soudée, les deux pieds se terminent souvent en jambes d'homme ou en pattes d'animal [1]. On en trouve encore qui offrent sur la face antérieure de la tige des figures de haut-relief. Le Musée de Cluny en possède quelques-uns dans ce genre [2].

Les travaux les plus fins sont les petits coffrets destinés à renfermer l'argent et les bijoux. Ils se composent ordinairement d'une boîte de chêne enveloppée d'un réseau de fer découpé à jour dans le style ogival et laissant apercevoir le cuir dont la boîte de chêne était recouverte avant de recevoir l'armature de fer. Une forte serrure, dont l'entrée est cachée, ferme le coffret. Le Musée du Louvre en possède plusieurs qui lui viennent de la collection Sauvageot [3]. Le plus curieux de ceux qui appartiennent au Musée de Cluny [4], a été reproduit par M. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du Mobilier français*.

(1) M. Viollet-le-Duc a donné dans son *Dictionnaire du Mobilier*, Meubles, p. 139, la figure d'un landier très-curieux qu'il a dessiné à Vézelay.

(2) Nos 1651 à 1655, 2377 et 2378, 3238, 3239 et 3240 du *Catalogue* de 1861.

(3) Nos 590 et 591 du *Catalogue du Musée Sauvageot*, par M. Sauzay; Paris, 1861.

(4) No 1662 du *Catalogue* de 1861.

§ II.

SERRURERIE AU XVIe SIÈCLE.

Au seizième siècle, la serrurerie ne dépérit pas; la Renaissance, en appliquant son style aux travaux de cet art, nous a transmis des pièces d'une grande élégance, merveilleusement terminées. On fit encore de fort belles grilles au seizième siècle et même au dix-septième; mais les procédés d'exécution ne furent plus ceux qu'employaient les artistes serruriers du moyen âge; la tôle repoussée et rivée joua le rôle principal dans l'ornementation de ces ouvrages, où l'on ne retrouve plus les procédés de soudure que pratiquaient avec tant d'habileté les forgerons des temps antérieurs. Les plus belles grilles de ces époques qu'on puisse citer sont certainement celles qui ferment, au Louvre, la galerie d'Apollon et l'ancienne chapelle, où sont exposés aujourd'hui les bronzes antiques. Ces deux grilles sont semblables pour l'ordonnance et diffèrent seulement par l'ornementation intérieure des panneaux des portes ouvrantes. Les montants et les traverses qui encadrent en tous sens les deux battants sont décorés de cercles entre-croisés de différentes grandeurs. Au centre des battants est un médaillon ovale qui renferme dans le haut un caducée autour duquel deux serpents sont enlacés, et dans le bas quelques épis de blé sur leur tige. Dans celle des grilles qui ferme la galerie d'Apollon, le vide au-dessus des médaillons est rempli par deux rinceaux feuillus terminés par des têtes d'aigle; le vide du bas, par des rinceaux semblables terminés par

une fleur. Dans la porte de la salle des bronzes, la décoration des panneaux est d'un style plus sévère; au-dessus et au-dessous des médaillons ovales sont des balustres encadrés dans une tresse de rubans de fer. Le couronnement, qui est le même dans les deux portes, est d'un grand effet. Un personnage barbu et ailé occupe le centre : deux Amours soutiennent une couronne au-dessus de sa tête; son buste est terminé par deux expansions feuillées qui se relèvent à droite et à gauche et remplissent tout le vide du cadre. Tout cela est d'une grande richesse de détails; l'exécution est d'un fini achevé. Ces deux grilles ont été apportées du château de Maisons-sur-Seine : il y en avait au moins trois de même ordonnance, puisque dans l'œuvre du graveur Jean Marot on trouve reproduite une grille du château de Maisons qui ne diffère de celles du Louvre que par les têtes de chiens qui entrent dans la décoration des panneaux.

Les artisans qui travaillaient le fer produisirent au seizième siècle, comme au moyen âge, des serrures et des heurtoirs enrichis d'ornements en relief et une foule de meubles et d'objets divers, coffrets, tables, petites armoires dites cabinets, toilettes, fauteuils, chenets. Les serrures étaient portées à un tel degré de perfection et leur ornementation était d'un fini si achevé qu'on les considérait déjà comme des objets d'art; on les emportait d'un lieu à un autre comme on aurait fait de tout meuble précieux. Une serrure du château d'Anet et quelques autres que conserve le Musée de Cluny, ainsi que celles du château d'Écouen [1], témoignent du talent des serru-

[1] Elles ont été publiées par ALEXANDRE LENOIR dans son *Musée des monuments français*, t. II, p. 6.

riers de cette époque. Lorsque les serrures devaient se trouver à l'intérieur des appartements ou des meubles qu'elles fermaient, les entrées étaient décorées d'une façon tout à fait artistique. Le Musée du Louvre en conserve de très-curieuses qui proviennent de la collection Sauvageot [1]. Les clefs répondaient à ces riches entrées et étaient traitées comme de véritables objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines de ronde bosse, les armoiries, les chiffres, les ornements et les découpures dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit et que nous avons remplacée par un anneau commun. Nous avons fait reproduire dans notre planche LXXVI deux clefs, l'une du seizième siècle, l'autre du commencement du dix-septième, qui sont finement travaillées.

Mais dans tous ces travaux le ciseleur avait remplacé le forgeron : le fer était bien repoussé au marteau pour obtenir les parties relevées; mais la plupart des détails artistiques étaient obtenus par le ciseau et par la lime. Tous ces ouvrages de serrurerie exigeaient un long travail et demandaient la main d'habiles artistes : aussi furent-ils à peu près abandonnés au dix-septième siècle. Mathurin Jousse, qui a publié en 1627 un traité *De l'art de serrurier* [2], en était grand admirateur, mais il constate que ces serrures et ces clefs si bien travaillées ne se faisaient plus que par les apprentis, qui les présentaient comme leur chef-d'œuvre pour être admis à la maîtrise.

Il en fut des coffrets et autres meubles ou ustensiles

(1) Nos 605 et suivants du *Catalogue*, 1861.

(2) *La fidelle ouverture de l'art de serrurier où l'on voit les principaulx préceptes, desseings et figures touchant les expériences et opérations manuelles dudict art;* à la Flèche, 1627.

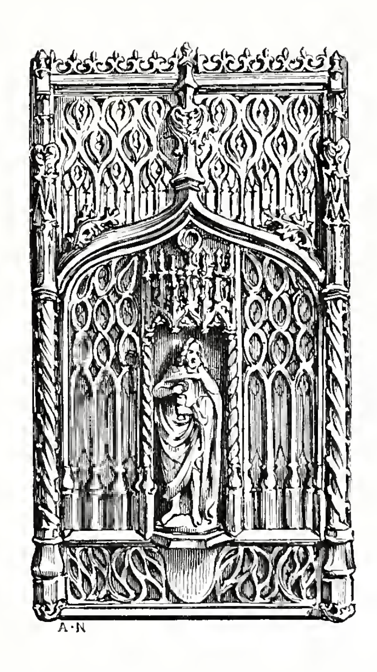
fabriqués par les artisans en fer comme des serrures et des clefs. Le marteau servait encore à exécuter l'ossature du meuble, à relever en bosse certaines parties des surfaces, à donner à l'objet sa forme; mais la décoration artistique, qui faisait la valeur du meuble ou de l'objet inventé, était l'œuvre d'un ciseleur ou d'un graveur, et non celle d'un forgeron. Les serruriers français, italiens et allemands ont produit au seizième siècle une quantité de coffrets, de jolis meubles et d'ustensiles à l'usage de la vie privée qui se font remarquer par de fines ciselures en relief ou par des arabesques gravées du meilleur goût. Nous avons fait reproduire en tête de cet article un coffret italien, enrichi de fines ciselures, et nous donnons dans notre planche LXXVI une monture d'escarcelle dont la ciselure est une œuvre remarquable. On verra aussi dans le cul-de-lampe qui termine la table du volume une garniture de pulvérin d'un joli dessin.

Les artisans en fer de Venise et de Milan ont laissé comme témoignage de leur habileté des tables, des cabinets, des coffrets, des toilettes d'un galbe délicieux; mais comme ces jolis meubles tirent leur principal mérite des damasquinures dont ils sont décorés, nous nous réservons d'en parler en traitant de l'art de la Damasquinerie. La vignette et le cul-de-lampe de ce titre reproduisent la façade d'un cabinet et une toilette, qui sont de ravissants spécimens des œuvres de fer italiennes.

En traitant de la ciselure en fer, nous avons parlé du talent remarquable des artistes allemands qui se sont livrés à ce genre de travail. Le fauteuil de Thomas Ruker, qui est le chef-d'œuvre de cet art, a été exposé en 1862 dans le Musée Kensington à Londres. Tous les membres

du meuble sont forgés, mais ils sont chargés de figurines, de chevaliers et de soldats, d'animaux, de feuillages et d'ornements divers ciselés en relief. Le ciseau de Ruker a rendu le fer aussi souple que la cire.

Le travail du fer, qui exige beaucoup de temps et une main ferme et sûre, a été bien négligé à notre époque. Notre célèbre orfévre Froment-Meurice avait commencé à attaquer le fer, et déjà il avait produit quelques jolies pièces composées avec goût et traitées avec une grande délicatesse, lorsque la mort est venue l'enlever prématurément à l'art qu'il cultivait avec tant d'amour. Son exemple a trouvé, jusqu'à présent, peu d'imitateurs.



EXPLICATION

DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

COMPRIS DANS LE SECOND VOLUME.

ORFÉVRERIE.

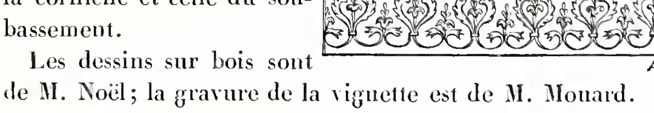
CHAPITRE II.

Vignette, page 1. La couronne royale de Hongrie, travail byzantin du onzième siècle. Nous en avons donné une description détaillée page 92. Le dessin sur bois a été fait par M. Alexis Noël ; la gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 118. Reliquaire d'or de saint Jean-Baptiste, appartenant au trésor de la cathédrale de Monza. C'est un ouvrage byzantin dont nous avons donné la description page 70. Le dessin a été exécuté sur bois par M. Noël, d'après une photographie de M. Bianchi, peintre et photographe à Monza ; la gravure est de M. Belhatte.

CHAPITRE III.

Vignette, p. 119. La face latérale, côté droit, de l'autel de Saint-Ambroise de Milan. Nous avons décrit, page 137, cette magnifique pièce d'orfévrerie. Pour mieux faire apprécier le caractère du monument, nous donnons ici, dans une proportion plus grande, l'ornementation de la corniche et celle du soubassement.



Les dessins sur bois sont de M. Noël ; la gravure de la vignette est de M. Mouard.

Cul-de-lampe, p. 180. Croix d'or donnée à l'église de Monza par Bérenger, roi d'Italie. Nous l'avons décrite page 145. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après une photographie de M. Bianchi; la gravure est de M. Belhatte.

CHAPITRE IV.

Vignette, p. 181. Parement d'autel en or provenant de la cathédrale de Bâle. Nous en avons donné une description détaillée page 191. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après l'original; la gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 280. Crosse exécutée par saint Bernward, évêque d'Hildesheim, et conservée dans le trésor de la cathédrale de cette ville. Nous l'avons décrite page 183. Le dessin est de M. Noël; la gravure de M. Belhatte.

CHAPITRE V.

Vignette, p. 281. Reliquaire de cristal de roche renfermé dans une monture de cuivre doré. Nous l'avons décrit page 317. La hauteur totale du monument est de trente-cinq centimètres, la largeur de quatorze, la longueur de trente. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après une photographie de M. Berthier et l'original; la gravure est de M. Guillaumot junior.

Cul-de-lampe, p. 506. Statuette de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, en argent doré. Elle appartient au Musée de Cluny; nous l'avons citée page 339. A une époque bien postérieure à l'exécution du monument, une ouverture a été pratiquée à l'abdomen de l'Enfant Jésus pour y placer une lunette ronde garnie d'un verre au-dessous duquel on avait exposé une relique. Nous avons supprimé un si ridicule appendice dans le dessin que nous offrons de ce joli groupe. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après l'original; la gravure est de M. Pannemaker.

CHAPITRE VI.

Vignette, p. 507. Salière d'or exécutée par Benvenuto Cellini. Nous l'avons citée page 516. Nous ajouterons ici quelques mots à la description que nous avons donnée de la face

que reproduit la vignette. Auprès de Bérécynthe, du côté opposé, est un petit monument représentant un arc de triomphe; les deux figures sont exécutées au repoussé; la mer, les rochers et le soubassement ont différentes parties colorées en émail. La largeur totale du monument est de trente-six centimètres, la hauteur de vingt-huit. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après un dessin de M. Alfred Darcel; la gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 592. Aiguière d'argent doré attribuée à Étienne de Laulne, artiste français. Nous en avons donné la description page 550. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après une photographie; la gravure est de M. Pannemaker.

SERRURERIE.

Vignette, p. 593. Coffret en fer ciselé. Le bouton est formé d'un globe couronné qui porte les armes des Médicis. La hauteur du coffret est de vingt-six centimètres, la largeur de dix-huit. Il faisait partie de la collection Debruge (nº 1433 de la *Description* déjà citée). A la vente de cette collection, en 1849, il a été adjugé à lord Catogan pour le prix de 1,270 francs. Le dessin sur bois, exécuté d'après l'objet, est de M. Noël; la gravure de M. Porret.

Cul-de-lampe, p. 605. L'une des portes en fer forgé, ciselé et doré, qui fermaient une armoire dans l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes. La hauteur est de quarante-huit centimètres, la largeur de vingt-six. Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (nº 1431 de la *Description* déjà citée), les deux portes étaient passées dans celle du prince Soltykoff (nº 183 du Catalogue). A la vente de cette collection, en 1861, elles ont été adjugées moyennant 2,835 francs. Le dessin sur bois de ce cul-de-lampe a été fait par M. Noël d'après l'original; la gravure est de M. Brévière.

TABLE DES DIVISIONS.

Le cul-de-lampe qui termine la table des divisions de ce volume reproduit une garniture de pulvérin en fer, exécutée au repoussé, ciselée et découpée à jour. Un cavalier, portant

l'armure antique, fait passer son cheval sur deux guerriers renversés. La hauteur de la pièce est de seize centimètres, la largeur de vingt. Nous l'avons citée page 604.

Elle faisait partie de la collection Debruge Duménil (n° 379 de la *Description* déjà citée). A la vente de cette collection, en 1849, elle a été adjugée à lord Catogan.

OMISSION.

TABLE DES DIVISIONS DU PREMIER VOLUME.

Le CUL-DE-LAMPE placé au bas de la table des divisions du premier volume, dont l'explication a été omise dans la description des illustrations qu'il renferme, reproduit un groupe d'ivoire appartenant au Musée des Vereinigten Sammlungen de Munich; il représente (dit le Catalogue, n° 238) Pluton enlevant Proserpine. Le dessin sur bois a été fait par M. Noël, d'après une photographie; la gravure est de M. Pannemaker.

FIN DE L'EXPLICATION DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE.

TABLE DES DIVISIONS

DU DEUXIÈME VOLUME.

ORFÉVRERIE.

SERRURERIE.



